1918 СССР 1928

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ КАЛУЖСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ

КАЛУГА

1929

В. Л.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ КАЛУЖСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ.

ГОР. КАЛУГА.
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ОБЛАСТНОЙ МУЗЕЙ.
1929 ГОД.

Обложка работы художника В. Н. Левандовского.

Клише изготовлены по фотографиям „Аргус“ в Московской цинкографии „Мысль печатника“.

Книжное оформление под наблюдением С. В. Безсонова.

Калуга. Типография ГСНХ. 1928 г.

Калуга. Гублит № 2751. 1928 г. Тираж 1000 экз.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Петровский С. А.

ИЗ ИСТОРИИ КАЛУЖСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ.

Возникновение в Калуге Художественного Музея связано с именем доктора Никанора Ивановича Васильева, завещавшего городу собрание картин и статуй.

Васильев родился в Калуге 23 ноября 1833 г. Его отец, служивший фельдшером при местной гимназии, несмотря на скудные средства, дал детям хорошее образование. В частности, Никанор Иванович получил медицинское образование в Московском универтитете. По окончании университетского курса он служил городским врачем в Боровске, Жиздре и Медыни, а потом во Врачебном отделении Губ. Правления в Херсоне, Ярославле и Нижнем Новгороде. Выйдя в отставку, он поселился в Москве, но потом переехал на родину в Калугу, где умер 20 февраля 1917 года восьмидесятитрехлетним стариком.

Имея большую практику, особенно в качестве врача-акушера, Васильев зарабатывал хорошие

деньги. Это дало ему возможность приобрести ценную коллекцию картин и статуй, купить дом в Калуге, в котором впоследствии помещался Художественный музей, и накопить больше 200 тысяч рублей в процентных бумагах.

Мы не знаем, когда и при каких условиях развилась у Васильева склонность к художественному коллекционированию. Без сомнения, в основе лежала природная любовь к произведениям живописи и ваяния. Значительное влияние на него в этом отношении могло иметь знакомство в Нижнем Новгороде с художником Андр. Ос. Карелиным [1]). Путешествия по Зап. Европе и чтение книг по истории и философии искусства способствовали выработке его художественного вкуса и взглядов.

В первое время коллекционирования, когда средства были ограничены, выбор приобретаемых предметов искусства по необходимости был более или менее случайным. Приходилось приобретать то, что являлось доступным в данную минуту. Аукцион, лавка старьевщика, случайная покупка у нуждающегося художника, еще не вошедшего в моду, продажа картины человеком, не подозревавшим ее художественной ценности,— вот те источники, к которым вынуждены обращаться подобного рода коллекционеры. Многое из намеченного оказывалось недоступным, кое-что попадало в руки лишь по счастливой случайности. С течением времени средства очень возросли, и явилась возмож-

ность более широкого и определенного выбора но к этому времени, параллельно с собиранием художественных произведений, у Васильева возникли новые планы, заставлявшие воздерживаться от слишком крупных трат на картины и статуи. Как бы то ни было, к 1905 году у него уже было более 70 картин и этюдов, больше 10 статуй, несколько групп из саксонского и французского фарфора и пр. Мы видим в этом собрании картины и этюды К. Брюлова [2]), П. Соколова, Айвазовского, Боголюбова, Лагорио, Мещерского, Прянишникова, Суходольского, Шишкина, Вл. Маковского, Голынского, Дубовского и др. Менее ценным был выбор иностранных художников, но и здесь имеются интересные копии и отчасти подлинники.

Упомянутые выше планы Васильева нельзя не поставить в связь с обстоятельствами его жизни. Окончание им курса в университете и вступление в самостоятельную жизнь совпало с концом Севастопольской войны. После Николаевского режима повеяло более свежим воздухом. Началась так называемая эпоха реформ. Мысли о служении народу, об уплате ему за бедность, бесправие и угнетения, ценой которых меньшинство пользовалось благами образования и материального благосостояния, овладела передовыми интеллигентскими кругами. Васильев, сам вышедший из народной толщи, живо чувствовал долг перед народом и для

уплаты его желал воспользоваться плодами своего коллекционирования и денежных сбережений.

10 марта 1917 года в Калужский Окружной Суд было представлено на утверждение завещание Н. И. Васильева, по которому земству отказывались дом и капитал покойного на устройство в доме общежития для крестьянских детей Калужской губернии, поступающих для образования в средние учебные заведения г. Калуги, и на открытие в том же доме художественно-промышленного училища с соответствующими мастерскими и Художественного Музея. Эти учреждения должны были содержаться на проценты с завещанных денег. Кроме того предполагалось исходатайствовать пособия от города и земства. Насколько дорог был Васильеву этот план, видно из того, что незадолго до смерти, почти совершенно ослепший, ослабевшей старческой рукою он пишет дополнение к духовному завещанию, где указывает на производства, наиболее отвечающие, по его мнению, местным потребностям и условиям и стоящие в тесной связи с программой художественного курса. Но из этих предположений суждено было осуществиться только основанию Художественного Музея. Находившиеся в Банке процентные бумаги постигла общая участь денежных капиталов, и мысль Васильева, до сих пор не утратившая своей жизненности, так и не вышла из области благих пожеланий.

Художественный Музей начал функционировать с 1918 года. Вскоре он обогатился новыми экспонатами.

10 октября 1918 года в „Известиях“ ВЦИК'а был опубликован декрет Совета Нар. Комиссаров от 5 октября того же года о регистрации, приеме на учет и охране памятников старины и искусства, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений. По п. 5-му этого декрета, принятые на учет памятники, если им грозила опасность от небрежности владельцев, от несоблюдения правил хранения или от невозможности принять меры охраны, могут быть принудительно отчуждаемы и передаваемы в соответствующие хранилища. В Калужской губернии этот декрет прежде всего коснулся помещичьих усадеб, в которых их богатыми владельцами в эпоху крепостного права было собрано немало ценных произведений искусства. Стихийное крестьянское движение грозило порчей и даже гибелью накопленным ценностям. Расхищались и уничтожались стильные предметы домашней обстановки; ценные картины увозились или бросались среди ненужного хлама; портреты быв. владельцев, писанные известными художниками или хорошими крепостными живописцами портились и уничтожались под влиянием воспоминаний о старинных обидах.

Принятие на учет художественных ценностей и вывоз тех из них, которым грозила опасность,

были возложены на под'отдел искусств при ГОНО. При большой спешности не могло быть строгого отбора, и на ряду с ценными предметами были вывезены и такие, которые не могли претендовать на выставку в музее. В противоположность собранию Васильева, среди новых экспонатов преобладали произведения иностранных мастеров; исключение составляли фамильные портреты. С одной стороны, это свидетельствовало о вкусах владельцев усадеб, а с другой зависело от времени, к которому относилось приобретение картин. Это была вторая половина XVIII и начало XIX века—эпоха полного расцвета крепостного права, сосредоточения в руках высшей аристократии огромных поместий и средств. В усадьбах возводились дома-дворцы по планам Растрелли, Воронихина, Казакова и др., и владельцы спешили снабдить их соответствующей, обстановкой и украсить произведениями искусства. Они подражали столице, которая в свою очередь брала образцы на западе. К тому же русская живопись в то время делала первые робкие шаги, а когда она достигла большей высоты, началось дворянское „оскудение", коснувшееся и высшего поместного дворянства".

Наибольшее число экспонатов было вывезено из имения Горчаковых, при Барятине, Тарусского уезда. Там был огромный дом, не представляющий впрочем, ничего замечательного в архитектурном отношении. К этой семье принадлежал кн. Дм. Петр.

Горчаков (1758—1824), автор оперных либретто, поэм, повестей и сатир [3]). Последние имели в свое время большой успех. Очень вероятно, что ему Барятино, главным образом, обязано своими художественными ценностями. Укажем на некоторые из них, вывезенные в Калужский Художественный Музей: „Мадонна с щегленком", неизвестного художника из школы Рафаэля, „Бегство в Египет"), круга Рубенса, „Пейзаж с фигурами", Сальватора Розы, „Nature morte", Ван Беерена", „Овечки", Б. П. Оммерганка [4]), „Пейзаж", Корнеля Хейсмана (1648—1727) и др. Кроме картин, из Барятина поступило большое собрание гравюр, книг и альбомов по искусству, фарфор и стильная мебель. Художественными ценностями Барятина воспользовался также Центр.

Упомянем кратко о некоторых других поступлениях из усадеб.

Из „Грабцева", б. имения Кантакузенов, близ Калуги, получены: „Цветы", картина голландского художника Босхарта, датированная 1634 годом и подписанная инициалами Н. В. А., „портрет матери Рембрандта" (редкая по искусству выполнения копия с Рембрандта) и „портрет Перовского", кисти А. Брюлова (была на выставке старинных портретов в 1905 году).

Из имения „Железняки", близ Подзавалья, принадлежащего Деляновым, получены фамильные портреты Лазаревых (один представляет отличную ко-

нию с работы Лампи-отца, конца XVIII века) и „Пастели", Барду.

„Полотняный Завод", б. имение Гончаровых, обогатило музей портретами В. А. Бибиковой, ур. Гончаровой, работы Левицкого (изображен в „Старых годах" за 1910 г.) и И. Б. Бибикова (писан неизвестным живописцем русской школы XVIII в.).

Из имения художника Ярошенко, „Павлищево", Мещовского уезда, вывезены для музея следующие картины самого Ярошенко: „Курсистка" [5]), „Дама с кошкой" и „Старик пастух"; оттуда же получены „Кающийся Петр", Бранди (итальянск. худ. XVIII в.) и „В таверне", А. Остаде (голл. худ. XVIII в.).

Из имения „Богданово-Ханино", б. Богданова, поступил „Портрет А. К. Мельгуновой", работы А. Наумова (пользуются большой известностью его картины „Дуэль Пушкина" и „Белинский перед смертью").

Любопытно, что никаких достойных внимания картин под'отдел искусств не нашел в имении Голицыных, „Городня", близ Калуги. Здесь, в сравнительно небольшом, но отличающемся изяществом доме, построенном по проекту Воронихина, в самом конце XVIII и в начале XIX в. проживала летом известная кн. Нат. Петр. Голицына (как предполагают, внучка Петра Великого по матери-изображенная Пушкиным в „Пиковой Даме", в образе старой графини). Как видно из писем Голициной к дочери, жизнь в Городне была обставлена

большой роскошью и помпой; но так как это был род летней виллы, куда владелица являлась на два или на три месяца, то, может быть, это и удержало от сосредоточения здесь художественных ценностей.

Трижды (в 1920, 1925 и 1928 г.г.), Художественный Музей пополнялся экспонатами из Госфондов. Мы видим среди этих экспонатов картины и рисунки Бенуа, Борисова-Мусатова [6]), Добужинского („Площадь в Вильне"), Коровина, Левитина („В полях", „Снопы"), Мясоедова, Поленова („Лес и поле", „Баржа на Оке"), Рериха („Терем"), Сурикова, этюд „женской головы", воспроизведенный потом в картине „Боярыня Морозова, Шишкина, Щербиновского и др.

Некоторые экспонаты пожертвованы музею: „Статуя Вольтера", Гудона [7]), Н. И. Булычовым, „Портрет Мешковой", раб. Тропинина — В. Г. Яновской, рисунки Малявина — худ. Григорьевым из Москвы и рисунки собственной работы — местными художниками Ростиславовым, Покровским и Волнянским.

В настоящее время Художественный Отдел Музея обладает: по отделу живописи — 244 картинами, портретами и этюдами, по отделу скульптуры — 77 статуями, бюстами и группами, по отделу гравюр — 1100 №№ и по отделу офортов, фототипий, репродукций и пр. — 4000 предметами. В библиотеке имеется 715 названий. В ближайшем буду-

щем музей обогатится картинами и альбомами из Тарусского музея местного края, имущество которого передается Областному Музею.

Со времени открытия и до декабря 1927 года Художественный Музей помещался в доме Васильева.

Для пожертвованного последним художественного собрания он был достаточно поместителен; но с быстрым ростом коллекций, он скоро стал тесен. В 1926 году Художественному отделу музея улыбнулась надежда перейту в дом. б. Чистоклетова. Этот замечательный памятник зодчества начала XIX века по своим архитектурным формам, внутренней отделке, размерам и положению в центре города, являлся самым подходящим помещением для Художественного отдела музея. Состоялось об этом постановление Горсовета, но вскоре оно было отменено. Дом Чистоклетова был занят Административным отделом Губисполкома, музею было предложено перейти во флигель при доме, бывш. Кологривовой, куда он и был перемещен в декабре 1927 года. Этот флигель не велик по размерам, имеет недостаточную и неудобную площадь стен с плохим освещением; снизу во второй этаж ведет единственная, узкая, деревянная лестница, представляющая ненадежный выход в случае пожара. Все это делает флигель мало подходящим помещением для Художественного отдела. К довершению неудобств, нижний этаж, по постановлению

ГубРКИ, должен быть предоставлен Музею Революции. Тогда для размещения экспонатов останутся только пять небольших комнат. Часть экспонатов придется свернуть; не будет комнаты для реставрации картин и др. необходимых работ; не останется места для хранения предметов запаса. Хорошим выходом из такого положения могло бы послужить приспособление под картинную галлерею каменного здания служб при доме Кологривовой. На эту работу, по приблизительному исчислению городского архитектора, понадобится 20—25 тысяч, при чем она может быть исполнена без нарушения архитектурного стиля здания и общего ансамбля надворных построек. Но едва-ли в ближайшее время все это может быть осуществлено.

Художественный музей явился центром, об'единившим местных художников и оживившим их деятельность. В 1926 году они образовали при нем филиал АХРР'а, под председательством заведующего Художественным отделом В. Н. Левандовского. Плодом об'единения явилось каждогоднее, начиная с 1923 года, устройство при отделе художественных выставок работ местных художников. Об успехе выставок свидетельствует большое для Калуги число посетителей — свыше тысячи человек. Общее число посетителей Художественного отдела за 1926—1927 год 6270 человек.

Художественный Музей со времени его основания до мая 1924 года, существовал в качестве

отдельного музея, находясь в ведении сначала под'отдела искусств при ГОНО, потом Губмузея, а по закрытии последнего — с 1 мая 1923 года в ведении инспектора по музейным делам. 1 января 1924 года эта должность была уничтожена, и в мае того же года три отдельных музея: Исторический, Естественно-Исторический и Художественный, слились в „Об'единенный Музей", образовав три отдела этого музея. Во главе управления был поставлен директор музея, которому непосредственно были подчинены заведующие отделами. Декретом СНК от 17 февраля 1925 года Об'единенный Музей был преобразован в Государственный Областной Музей, с прежним делением на три отдела и с прежним составом сотрудников (в Художественном отделе — заведующий и технический сотрудник). Он был непосредственно подчинен Музейному Отделу Главнауки.

С 1 октября 1928 года музей передан в ведение ГОНО и переведен на местный бюджет.

С. Петровский.

ПРИМЕЧАНИЯ.

[1]) А. О. Карелин — портретный и исторический живописец. В Калужском Худож. Музее имеются написанные им портреты Н. И. Васильева и А. Н. Пусторослевой. Он имел в Нижнем фотографию и много работал над усовершенствованием фотографического искусства в области перспективы и рельефности изображений. По сообщению С. В. Щербакова, Карелин производил следующий опыт. Он делал с одного и того же лица два снимка при помощи аппарата с двумя быстро сменяемыми кассетами. При печатании негативы накладывались один на другой. Большинство изображений оказывались расплывчатыми, но в отдельных случаях удавалось достигнуть очень эффектных результатов.

[2]) Подлинность Брюлова подвергается сильному сомнению.

[3]) Одна из опер „Баба-яга“ издана в Калуге в 1788 году. многие из его сатир остались в рукописях.

[4]) По имеющимся сведениям, заплачено 1600 франков.

[5]) Толстовский музей в Москве неоднократно просил о передаче ему этой картины, считая „Курсистку“ портретом жены толстовца Черткова.

[6]) Нельзя не пожалеть, что Борисов-Мусатов, последними днями своей жизни принадлежавший Калужской губернии и умерший в ней, представлен недостаточно типичным для его творчества и незаконченными вещами.

[7]) Интересную историю этого экспоната см. ниже в статье С. В. Безсонова.

Безсонов С. В.

ЭКСКУРСИЯ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОТДЕЛУ КАЛУЖСКОГО МУЗЕЯ.

Коллекция картин, рисунков и скульптуры Калужского музея не может рассматриваться, как собрание, по которому возможно систематически изучать историю живописи и скульптуры. В состав музея, прежде всего, вошли картины, доставшиеся от Н. И. Васильева и собранные последним, главным образом, в силу их доступности для его средств и на основании его личного вкуса. Затем, в музей поступали картины, вывозимые в 1918 и 1919 гг. из помещечьих усадеб Калужской губернии. Наконец, несколько картин было прислано из музейного фонда. Все это говорит за то, что нам не только нельзя мечтать о более или менее полной картине истории живописи, но мы лишены возможности, хотя бы с относительной полнотой, проследить отдельные школы живописи той или иной страны. Но все же обозрение нашей коллекции дает зрителю некоторое представление о художественных исканиях и технических дости-

жениях в отдельных странах Европы, и кроме того, и это мы считаем самым важным, дает материал для суждения о той среде, о том обществе, в котором и для которого эти картины были созданы.

Картины нашего музея целесообразнее всего рассматривать по странам, где они были созданы: 1) Италия с эпохи Возрождения до 18 века, 2) Нидерланды (Фландрия и Голландия) 16-й и 17-й века, 3) Франция — 18-й и первая половина 19-го века, и 4) Россия — 18, 19 и начало 20-го века.

ИТАЛИЯ.

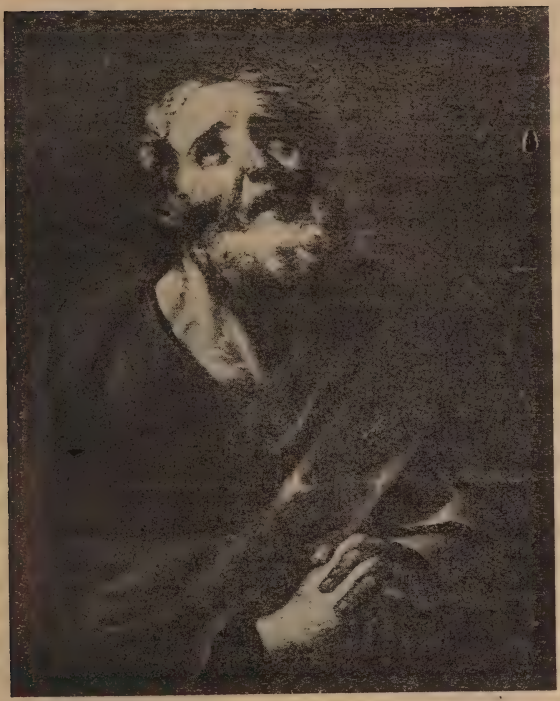
Италия эпохи возрождения наук и искусств (ренессанс) 15-го и 16-го века, и Италия эпохи стиля барокко — 17 и 18-й века, незначительно представлена в нашем собрании. Мы не можем судить о раннем возрождении, о таких титанах кисти, как Леонардо да Винчи, Микель Анджело, Рафаэль, о прелестях Венецианской школы. Но несомненно, каждый посетитель музея обратит внимание на прекрасно сохранившуюся Мадонну с младенцем Иисусом на коленях и стоящим около другим младенцем-Иоанном. Мадонна сидит в помещении, окно которого открыто и вдали виден итальянский пейзаж и замок. Тона картины чистые, теплые; краски прекрасно сохранились до сего времени. Мастер картины не известен и никаких

ШКОЛА РАФАЭЛЯ. Мадонна.

подписей и надписей на картине нет, но картина несомненно принадлежит кисти хорошего мастера средней Италии и является работой последователя Рафаэля, исполненной до создания так называемой Болонской школы живописи. Рассматривая эту кар-

тину, зритель может убедиться, что, несмотря на избранный для изображения религиозный сюжет, художник выполнил его без всяких „иконных" условностей, а вполне жизненно. Пред вами мать с ребенком, к которому пришел поиграть щегленком другой мальчик. Только наличие нимбов над детскими головами, да крест в руках Иоанна, говорят нам о религиозном характере картины; без этого мы смело могли бы принять ее за жанр. Одежда Мадонны — итальянская, соответствующая времени написания картины, пейзаж итальянский, замок построен в стиле перехода от готики к ренессансу. Для нас становится ясным, что здоровое и полножизненное течение, внесенное в искусство возрождением наук, убило условность письма религиозных сюжетов с их анатомически неправильными телами, нежизненными движениями и символикой. Мы понимаем, что, хотя заказчиками картин и являлись в то время папы, кардиналы, монастыри, но и их психика уже подверглась разложению. Это уже не средневековые схоласты; веселая и здоровая жизнь захватила и их.

На смену здоровому и симметричному ренессансу приходит изломанный барокко. Он представлен в нашем собрании хорошо написанной картиной, изображающей кающегося апостола Петра, работы **Джацинте Бранди** (1623—1691). Если эту картину сравнить с Мадонной, то станет совершенно очевидна разница нового стиля барокко от



Д. БРАНДИ. Апостол Петр.

уходящего ренессанса. Ренессанс изображал фигуры в состоянии благородного покоя, не любил изображать страданий, тяжелых душевных переживаний. Формы признавал только идеализированные. Людей рисовал в зрелом возрасте, здоровых. Фон кар-

тины был радостный. Барокко большей частью на темном фоне изображало изогнутые фигуры. Линии идут волнисто, действующие лица переживают тяжелые мучения, или религиозный экстаз. Люди рисуются в старом возрасте, часто с уродствами. Для подчеркивания контрастов пользуются законом света и тени. Такова и картина Бранди, одного из крупных художников, так называемой „Римской школы". После Рафаэля, Тициана, Микель Анджело у художников сложилось убеждение, что эти гении живописи достигли высших пределов в искусстве, лучше их уже не напишешь. Поэтому последующим художникам надо только подражать классикам, и свои работы выполнять, заимствуя наиболее совершенное у мастеров высокого возрождения. Такие принципы и проводились в Болонской Академии и в Риме братьями Каррачи. В числе последователей и учеников одного из Каррачи состоял и Бранди. Переход от жизнерадостных сюжетов ренессанса к историческим фигурам барокко об'ясняется влиянием на живопись со стороны церкви. Еще Сованоролла жег во Флоренции безбожные, по его мнению, художественные произведения мастеров высокого ренессанса. Позднее церковь поняла, что для нее, в целях сохранения влияния, необходимо использовать живопись, как средство обращения ко Христу. Поэтому на Тридентском соборе (1545—1563) было не только осуждено неверие художников, но и указано на

необходимость использования живописи, как средства для религиозной пропаганды. Отсюда то и идут на картинах изображения религиозных видений, страданий за веру, подчеркнутость религиозного экстаза и излишняя щепетильность в изображении нагого тела.

Живописцы академики, удовлетворяя спрос церкви на сюжеты, изображающие христианских

К. ЧИНЬЯНИ. Дама с цветами.

мучеников и подвижников, не оставляли совсем изображения человека. Примером может служить красочная, декоративная живопись на картине: „Дама с цветами", приписываемой кисти **Карло Чиньяни** (1628—1719), первому принчипе (начальнику) Клементинской Академии в Болонье. На картине представлена грациозная головка элегантной дамы с цветами в руке. Театральность жеста, излом позы, вычурная постановка фигуры — все это чрезвычайно типично для мастера Болонского академизма.

Наряду с лощеным академизмом Каррачи, как протест против него, появляется грубый натурализм Караваджо и романтизм **Сальватора Розы** (1615—1673). Авантюрист, возможно разбойник в Абруцких горах, Роза, став признанным художником, по влечению характера, пишет или картины с темами убийств, или изображает пейзажи с грозовыми тучами, мрачными скалами, заброшенными руинами, горными ущельями, в которых носится ветер. Таков и пейзаж, приписываемый Сальватору Розе, доставшийся нашей галлерее из имения Горчакова — Барятино [1]). Церковь и государственность эпохи засушили всех и все. Наиболее пылкие характеры ищут выхода своим чувствам и страстям даже в разбойничих подвигах; те же из художников, которых академизм не смог засушить, увлекаются романтизмом и натурализ-

мом, являющимся реакцией в живописи против академизма.

НИДЕРЛАНДЫ.

Нидерланды, по своим природным богатствам и географическому положению, представляют уголок земли, дающий при нормальном труде богатые урожаи и прекрасные пастбища для скота. Здесь быстро и в больших размерах разрослась промышленность и частная торговля. В результате этого экономического благополучия здесь выделился, как имущественно сильный, класс буржуазии, который и являлся господствующим в 15, 16 и 17-м веках. Но принципы политической власти и религиозные взгляды разделили эту страну к концу 16-го века на две части: южную Фландрию, исповедывавшую католическую религию и признававшую монархическую власть Испанского короля, и северную Голландию, принявшую протестантство и образовавшую мелкобуржуазную республику. Все эти условия сказались в искусстве указанных стран.

Во Фландрии появляется ряд художников, с Рубенсом во главе, которые пишут пышные картины на религиозные и мифологические темы. В этих картинах, в стиле барокко, несмотря на их религиозные или мифологические темы, мы найдем тучную природу Нидерландов, ее упитанных женщин и предающихся веселью мужчин. Примером такой живописи у нас могут быть „Воз-

вращение святого семейства из Египта", картина **круга Рубенса**, неизвестного фламандского художника 17-го века и фрагмент большой картины в духе Рубенса, на котором два мощных, загорелых пирата тянут к себе полуобнаженную, пышную женщину, похожую на рубенсовскую Диану, в его картине „Дары осени", Дрезденской галлереи. Иезуиты правильно учли, что здесь, во Фландрии, среди плодородной природы аскетизм Испании не применим. Здесь надо уступить и использовать искусство, как средство восхваления торжествующей церкви. Таким художником и был для церкви Рубенс, его ученики и последователи.

Зато в Голландии, где не было пышного иезуитизма, а господствовало скромное, отрицающее церковный ритуал, протестантство, если и писались картины на религиозные темы, то они представляли из себя скорее жанровые сцены современности, чем, хотя бы исторически верные, изображения из истории христианской церкви. Примером может служить довольно порядочная копия **Рембрандовского** „Пира Артаксеркса". На этих картинах можно проследить и разницу между Фламандским и Голландским искусством. То и другое имеет одну и ту же подпочву. Они выросли на тучных Нидерландских нивах, среди мещанского довольства разбогатевших буржуа. Но Фламандская живопись часто предназначалась для пышных католических храмов и украшения дворцов прави-

телей Фландрии. Поэтому картины Фламандцев пышнее и наряднее Голландских, отличаются декоративными приемами письма и больше по размерам. Голландские же картины, предназначавшиеся для маленьких комнат частных граждан, интимнее по сюжетам, чужды декоративности и меньше по размерам.

Одним из средств к самопрославлению всегда служила портретная живопись. И разбогатевшие купцы и промышленники не жалели денег худож-

А. ОСТАДЕ. В таверне.

никам за заказываемые им свои и своих семейств портреты. Многочисленные портреты можно свести к трем группам: индивидуальные, семейные и общественные, когда изображались члены целых организаций.

Наиболее распространенный — это портрет индивидуальный, на котором часто художник изображал заказчика за его обычным занятием. Такой портрет дал возможность многим художникам добиться разрешения целаго ряда колоритических и световых задач. Имена Рубенса, Ван-Дейка, Гальса, Рембранда всегда будут в памяти человека, рассматривающего Нидерландский портрет. Примером индивидуального портрета, на котором прекрасно разрешен, в манере Рембранда, закон света и тени, служит у нас **портрет старухи**, считающийся портретом матери Рембранда (копия).

Семейных портретов в музее нет, зато коллективный портрет представлен хорошей старой копией Рембрандовского так называемого **ночного дозора**, картиной, на которой великий мастер, к неудовольствию своих заказчиков — стрелков Амстердамского Общества — изобразил их не обычно принятым способом, рассадив или расставив по чинам, а создал эффектную картину: стрелки выходят из темного корридора, и дневной свет падает на них от зрителя, с улицы.

Кому не удавалось заказать для себе портрет, тот часто попадал на картину по капризу худож-

БОСХАРТ. Букет.

ника, так как художники реалисты много уделяли внимания городскому и сельскому жанру, рисуя на своих картинах часто сцены с натуры. Жанровые картинки имели большой спрос. Неприхотливые покупатели не интересовались мифологическими

или историческими сценами, им приятнее было иметь перед глазами сцену близкую и понятную, касающуюся жизни родного города или близкой деревни, на которой бы можно было узнать своих знакомцев, или увидать уголок собственной фермы или дома. Примером сельского жанра служит у нас подписная картина **Адриана Остаде** (1610—1685), привезенная из имения брата художника Н. А. Ярошенко, в с. Павлищеве. Картина сильно потемнела, так что о колористических ее достоинствах говорить не приходится. Сюжет же ясен. Дело происходит в таверне, где старуха продавщица угощает простого деревенского парня кубком вина. Тут же стоят бочка с вином и кувшин с пивом. Выразительность действующих лиц изумительна. Лукавая старуха шинкарка рассказывает что-то очень веселое здоровому парню, который весь превратился в слух и внимание. Не менее интересной по типичности сюжета является картинка: „**Продавец омаров и крабов**“, в духе Доу. Картина обращает внимание мастерством письма и выполнения всех деталей, а также удачным сопоставлением красочных пятен. На лиловом фоне виднеются красные пятна омара и крабов, любимой закуски к пиву приморских жителей Нидерландов.

Не менее жанра, а может быть и даже более, были популярны натюрморты. Природа обильно давала свои блага, а разбогатевшие буржуа, имевшие достаточно свободного времени, любили выпить

А. ВАН-БЕЙЕРЕН. Натюрмор.

и хорошо покушать. Поэтому, груды фруктов, букеты цветов, хорошо сервированные завтраки, а затем и прямо целые фруктовые, рыбные и даже мясные лавки, с битой дичью и убранными тушами, начинают нравиться Нидерланцам, как напоминание о приятно проведенном времени. Картины

с мертвой натурой были в большом ходу и многие из крупных художников на них специализировались. Наиболее известен Снейдерс, бывший прямо поэтом еды. Из более ранних картин такого рода у нас имеется букет малоизвестного фламандского художника **Босхарта** (начало 17-го века), помеченный его монограммой и датированный 1634-м годом. Еще более эффектен завтрак, приписываемый **Абрагаму Ван-Бейерену** (1620—1675), писавшему главным образом рыб, но на нашем натюрморте, изобразившем прекрасно фрукты, фаянсовую вазу, Нюренбергский позолоченный кубок, стеклянный сосуд с вином. У стола шпага с широкой, потому времени, портупеей. На стене—картина. Наконец, музей имеет натюрморт, рыбы, подписную картину подражателя Г. Доу—Л. де Мони (1698—1771) Картина изображает груду рыб и написана несколько импрессионистично.

Нидерландское искусство, расцветшее на почве бюргерского благополучия, политическими и религиозными причинами разделенное в 16-м веке на две группы, в общем было реалистическим, выражающим мелкобуржуазные вкусы господствующей группы общества. В техническом и живописном отношении оно достигло высочайших ступеней.

ФРАНЦИЯ.

Эпоха регентства во Франции—эпоха господства стиля рококо. Волюты и изгибы барокко уже никого не удовлетворяют. Разнузданность нравов придворного общества, вылившаяся в разгул, пьянство, об'ядение, сказалась и в разнузданности архитектурных и декоративных форм. Все эти изломы, неожиданные и смелые зигзаги, которыми так богато рококо—это отражение общественных вкусов времени. Но эти разнузданные люди любили притворяться элегантными мечтателями о прекрасном, делали вид, что чрезвычайно любят сельскую природу, овечек и пастушков. Создаются замки, в которых все устраивается на подобие деревни. Там

А. ВАТТО. Пейзаж.

и пруды, и птичники, и мельницы. Владельцы и гости, как пейзане, проводят время на лоне природы. Выразителем этого идеала придворного общества в живописи был **Антуан Ватто** (1684—1721) и его подражатели. В нашем музее есть картина, доставшаяся музею от археолога Н. И. Булычева, приписываемая последним кисти Ватто. Это пейзаж нежного колорита, представляющий долину с речкой. На берегу речки расположено селение, вдали виднеются горы. В углу правой стороны картины, под деревом лежит пастушок, неподалеку от него пасется стадо овец, а по дороге к деревне кто-то едет на осле. На левом плане картины фигуры, одетых в городские, типичные для Ватто костюмы, дамы и кавалера, которые любуются пейзажем. Хотя некоторые части картины, особенно дама и кавалер, и напоминают нам персонажи Ватто, все-же нет достаточных оснований считать картину принадлежащей ему. Это скорее всего картина хорошего мастера конца 18-го века. Особенно хороша правая часть картины и пейзаж со зданиями в глубине. Все — пастух с дудкой, стадо овец, группа поднимающаяся в гору — уверенно и органически связано с окружающей местностью. Пара же слева не так гармонирует со всей природой и потому есть предположение, что эта городская пара вписана позднее.

Другие картины Французской школы нашего музея не являются особо типичными и интерес-

ными и не дают представления о дальнейших течениях во французском искусстве. И этот пробел чрезвычайно досаден, так как с 18-го века Франция до сего времени является страной, где сосредоточены новейшие достижения искусства, и оттуда в 70-х годах 19-го столетия вышла новая живописная техника импрессионизма, получившая всеобщее признание.

Зато музей гордится шедевром несомненно Европейского маштаба, принадлежащей ему статуэткой из золоченой бронзы, работы **Жан Антуан Гудона** (1741—1828), представляющей известного философа и знаменитого литературного деятеля Франции Франсуа Аруэ **Вольтера** (1694—1778). Выдающийся скульптор Европы Гудон создал портретную галлерею великих людей его эпохи и в числе их не раз ваял лично ему знакомого Вольтера. В 1778 году (год смерти Вольтера), по модели Гудона, известный мастер по бронзе, ученик Гудона, **Томир** (1751—1843) отлил из бронзы прекрасную по технике статуэтку Вольтера, в совершенстве передающую оригинал. Выставленная в 1779 году на Парижской художественной выставке статуэтка вызвала всеобщие восторги. Будучи знаком с русской императрицей Екатериной II и зная, что она большая поклонница Вольтера, Гудон в 1779 году, с надписью на постаменте, подносит статуэтку Екатерине, которая платит за нее Гудону 100 лю-

довиков и заказывает большую мраморную статую Вольтера, ценою в 20000 ливров, ныне находящуюся в Государственном Эрмитаже. После смерти Екатерины, бронзовая статуэтка Вольтера попала на чердаки Эрмитажа, и в 1852 году, на распродаже ненужных Эрмитажу предметов была куплена, по одним сведениям за 15 рублей, а по другим за 100 рублей серебром, графом Андр. П. Шуваловым. [2]) Статуэтку Шувалов по завещанию передал своей дочери Марии Андреевне, вышедшей замуж за археолога Н. И. Булычева (Калужского предводителя дворянства). Последний и подарил статуэтку, перед Революцией, Калужскому музею. Таким образом, наша статуэтка Вольтера, работы Гудона, отливки Томира, является выдающимся памятником Европейского искусства, с которой с некоторыми отступлениями и был изваян Эримитажный Вольтер. В этом произведении Гудон достиг изумительной реальности. Нет ни иоты идеализации Вольтера. Старческая фигура, уродливое лицо, несколько неудобная поза в вольтеровском кресле. Но трепет жизни, чувствуемый в произведении, захватывает зрителя и вызывает пред ним ясный образ Фернейского мудреца с его саркастической улыбкой над сановными дураками и религиозными мечтателями. Нигде ранее не был с такой силой изображаем деятельный ум в дряхлом теле [3]).

Ж. А. ГУДОН. Вольтер.

РОССИЯ.

XVIII и первая половина XIX века.

Наш обзор русской живописи надо было бы начать с 11-го века и посмотреть живописность и красочность русских икон. После того, как благодаря трудам Государственных реставрационных мастерских, ряд старых икон освободился от копоти, потемневшей олифы и позднейших записей, стало очевидно, какое выдающееся место в истории нашей живописи должна занимать русская икона. Но по условиям распределения музейного материала икона в нашем музее находится в историческом отделе, расчищенных икон у нас не много, почему и судить о допетровской живописи по нашему собранию мы не имеем возможности.

С Петра I в развитии русского искусства начинается новая эра. В противоположность прежним иконописцам, приезжающие в Россию иностранные художники, а за ними и русские, ставят пред собою чисто светские задачи. Они работают почти исключительно для двора, для помещичьей и изредка капиталистической знати. Выскочки вельможи, разбогатевшие благодаря уменью итти за веком промышленники и купцы, модные дамы— любили, чтобы с них художники писали портреты. Стараясь угодить заказчикам и иметь работу художники больше всего обращали внимание на внешность, что, хотя и лишало наши порт-

реты психологической глубины, но зато давало возможность широко развернуться живописным дарованиям таких мастеров, как Рокотов, Левицкий, Боровиковский.

Из иностранных мастеров, работавших в России, мы имеем портреты семьи Лазаревых, вывезенные нами из имения И. Д. Делянова — Железняки, под Калугой. Эти портреты упоминаются Н. Н. Врангелем, в его статье „Помещичья Россия". [4]) „Старый дом Железняков полон портретами времен Екатерины и Александра. Здесь почти вся семья графов Лазаревых, Деляновы, княжна Анна Давыдовна Абамилек, впоследствии Баратынская. „Когда то помню с умиленьем, Я смел Вас нянчить с восхищеньем. Вы были дивное дитя. Вы расцвели: с благоговеньем Вам ныне поклоняюсь я. За Вами сердцем и глазами с невольным трепетом ношусь, И Вашей славою и Вами, Как нянька старая, горжусь" писал Пушкин, восхищавшийся огненными глазами и райской красотой Баратынской". Дом в Железняках сгорел в феврале 1928 года. [5]) Перед нами хорошие копии с **Лампи** — отца, (1751—1830), имеющие значение для понимания манеры письма Лампи, которую, даже в ущерб своей славы, воспринял Д. Г. Левицкий в последний период своей жизни.

Большинство семьи Лазаревых написаны пастелью Карлом Вильгельмом **Барду** (умер около 1840 г.), работавшим в С.-Петербурге, Москве

и Казани. Пастели Барду отличаются приятным колоритом, но несколько плоскостным изображением фигур и однообразием лиц.

Наконец из иностранцев, работавших в России, имеем две больших пастели, технически хорошо исполненные, редко попадающегося в наших музеях французского художника **Робильяра**, работавшего в России в 40—50-х годах, XIX-го века.

Наиболее ранним портретом работы русского мастера, мы имеем портрет армянки в национальном костюме, из рода Лазаревых, вывезенный из Железняков, подписанный Иваном Петровичем **Аргуновым**, и датированный рукою художника 1869 годом. По происхождению из крепостных, ученик немца Г. Гроота, Аргунов иногда достигал в своих портретах большого мастерства. Наш портрет, несмотря на сухую манеру письма и сочетание красок, напоминающих раскраску железных сундуков народными малярами, все же надо признать интересным.

Крупнейший художник, портретист Екатерининской эпохи Дмитрий Григорьевич **Левицкий** (1735—1822) представлен у нас портретом Варвары Афанасьевны Гончаровой, младшей дочери владельца Полотняного завода Афанасия Абрамовича Гончарова, вышедшей замуж за генерал-инженер — поручика Илью Богдановича Бибикова. Портрет Бибиковой Левицким не подписан, но как семьей Гончаровых, так и обследовавшим его художником Сре-

диным, он признается за подлинную работу Левицкого [6]). Несмотря на то, что портрет несколько записан (прическа, правая сторона лица), его по горячему колориту, смуглым теням, яркому румянцу лица и прекрасно выписанным кружевам можно отнести ко времени расцвета дарования Левицкого, пока мастер не подпал под влияние Лампи.

И. П. АРГУНОВ. Портрет Лазаревой.

В музее имеется, так же, как и портрет Бибиковой, вывезенный из Полотняного завода, пастельный портрет мужа Варвары Афанасьевны Ильи Богдановича Бибикова (неизвестного мастера). Наш бесспорный портрет Бибикова дает нам основание отметить, что приводимый С. П. Дягилевым, в его капитальной работе о Левицком, [7]) портрет молодого человека со звездой, работы Левицкого 1781 года не может быть признан, хотя бы и под вопросом, за портрет И. Б. Бибикова, так как юноша на портрете у Дягилева не только не имеет никакого сходства с нашим Бибиковым, но и Бибиков, имевший в 1781 г. около 83 лет, не мог быть в столь молодом возрасте изображен Левицким [8]).

Нельзя обойти молчанием сильно портящийся от времени портрет первого Калужского наместника, генерал-аншефа Михаила Никитича Кречетникова (1729—1793), которому Калуга в значительной доле обязана своими классическими сооружениями. Портрет Кречетникова нашего собрания совершенно тождественен с его же портретом, хранящимся в Третьяковской галлерее. Хотя каталог Третьяковской галлереи 1917 года и А. М. Скворцов в своей работе о Д. Г. Левицком [9]) и считают портрет Третьяковской галлереи принадлежащим кисти Левицкого, но еще С. П. Дягилев [7]) обходит этот портрет молчанием, а И. Э. Грабарь, в статье, посвященной последней выставке работ Левицкого в Третьяковской галлерее, [10]) го-

Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ. В. А. Бибикова.

ворит, что вопрос о принадлежности портрета Кречетникова из Третьяковской галлереи Левицкому требует дальнейшего обследования. Наш портрет Кречетникова по технике может быть причислен к произведениям большого мастера, и не так

вял, как портрет Третьяковской галлереи. Сам же Калужский наместник Кречетников, отличавшийся „высокомерием и непомерной хвастливостью" несменно свой портрет кисти Левицкого держал в Калуге, в своем наместничьем дворце, откуда последний и поступил в наш музей. Таким образом, не исключена возможность, что наш портрет Кречетникова и есть подлинный Левицкий [11]).

Период романтизма, эпоха Французской революции, Наполеоновских войн, торжества демократических идей, борьбы за независимость народов, за свободу личности, вызвал у молодого поколения героические порывы и запросы на чувство. Эта отвага, рисовка и чувствуется в портретах начала XIX века. Кроме О. А. Кипренского, наиболее яркого представителя романтизма в русской живописи, работ которого мы не имеем, человеческую жизнь в реальных и простых формах, но все же несколько подернутою дымкой романтизма, передавал московский художник Василий Андреевич **Тропинин** (1776—1857). Происходивший из крепостных крестьян, долгое время, уже большим мастером, бывший в крепостном состоянии, Тропинин был мастером менее искусным в технике по сравнению с Кипренским, но зато был более типичным выразителем современного ему облика и уклада жизни, лишь изредка в ущерб характеристике лица увлекаясь в своих работах ленточками, кружевами и цветочками. К сожалению,

именно таким и является портрет Калужской купчихи Елизаветы Васильевны Билибиной, по мужу Мешковой, работы Тропинина (подписной). Из надписи на обороте видно, что Мешкова умерла 13 ноября 1828 года, на 25-м году от рождения. Там же указано, что портрет писан Тропининым в 1832 году, т.-е. уже после смерти Мешковой.

В. А. ТРОПИНИН. Е. В. Мешкова.

Очевидно, Тропинин писал не с натуры, скорее всего с какого-либо другого менее парадного портрета покойной, по заказу ея родственников. Этим то и об'ясняется, что все доличное: серое шелковое платье, кружева, цветы— написаны мастерски, а лицо мало выразительно и производит впечатление незаконченности. Не видав оригинала, не зная ее характера, Тропинин все свое внимание обратил на внешнюю сторону портрета и мало мог дать в отношении характеристики лица.

К этой же эпохе относится акварельный портрет Перовского, работы профессора архитектуры Александра Павловича **Брюллова** (1798—1877), много работавшего акварелью, брата знаменитого Карла Брюллова. Портрет был на выставке Исторических портретов в С.-Петербурге в 1905 году. Перовский изображен отважным, задорным молодым человеком, с сигарой в руке, с накинутой на плеча буркой. Так как инициалов Перовского мы не имеем, то только по внешнему виду и по позе предполагаем, что на портрете изображен в молодости Оренбургский военный губернатор, завоеватель Коканда Василий Александрович Перовский (1794—1857), позднее, уже в генеральском чине, написанный Карлом Павловичем Брюлловым (в Румянцевском музее).

Заслуживает внимания и парадный портрет дамы, написанный с претензиями на внешний эффект учеником К. П. Брюлова, и учителем В. Г.

Перова Аполлоном Николаевичем **Мокрицким** (1811—1871). Таким образом, изучая портреты конца XVIII и начала XIX века, мы можем получить полное и ясное представление о типах, костюмах, а отчасти и психологии, господствовав-

А. П. БРЮЛЛОВ. Портрет Перовского.

шего тогда класса общества. Крестьяне и рабочие на портретах не изображались, хотя к этому времени уже начинается стремление показать русского крестьянина, правда чистенького и прилизанного, в духе театрального пейзанина, в живописи. Но работ кисти А. Г. Венецианова и его учеников наш музей не имеет.

Наряду с этим жизненным течением, мы имеем и другое, противоположное. В России существовал в искусстве и академизм. Наша Академия Художеств лучших своих питомцев послала для усовершенствования в Италию, где они воспитывались на принципах Болонской Академии. Возвратившись из Италии, после шестилетнего изучения классиков возрождения, домой, и став профессорами Академии Художеств, эти лица стремились подражать художникам высокого возрождения. Но так как, повторяя манеру любимого мастера возрождения, наши академики, конечно, не могли передать индивидуальные особенности творчества этих мастеров, то все картины у академиков получались искусственными, напыщенными, условными. Потому, когда позднее разглядели, наконец, истинное лицо академизма, это слово стали применять ко всему фальшивому, бездарному. И надо отметить, что академизм испортил многих, действительно талантливых, художников. Из картин академиков мы имеем: „Амур в яйце", работы Тимофея Андреевича **Неффа** (1805—1876),

П. К. КЛОДТ. Группа Аничкова моста.

и картину, приписываемую Карлу Павловичу **Брюллову** (1799—1852): „У каскада“, изображающую трех итальянок у ручья. Несмотря на то, что на картине имеется подпись: „Карл Брюллов. Roma. 185..“ (последняя цифра года вытерта от времени), мы не можем считать картину писанной Брюлловым. Приехавший в 1850 году в Рим Карл Павлович действительно прожил там до своей смерти, последовавшей в 1852 году, но нельзя допустить, чтобы такой блестящий, европейский рисовальщик, в зените своей славы, мог дать столь слабый местами рисунок, например: прически, нога в воде и др. Невозможность появления такой картины в Риме подтверждается и работой Вл. В. Стасова о последних произведениях и последних днях К. П. Брюллова [13]). Мы думаем, что подпись на картине поддельная.

Из скульптуры рассматриваемого периода заслуживают внимания две бронзовых модели конных групп для Аничкова моста в С.-Петербурге, работы Петра Карловича **Клодта фон-Юргенсбурга** (1805—1867). Наши модели отливались в 1839 году и на одной из них имеется надпись: „собственность Императорской Академии Художеств“. Насколько мы знаем, две другие модели конных групп Аничкова моста хранятся в Ленинградском Русском музее. Как попали эти статуэтки к Н. И. Васильеву, установить не удалось. По этим моделям большие группы отливались три раза: для Прусского коро-

ля, для Неаполитанского короля и для Аничкова моста. Обращает внимание натуральная постановка коней. До Клодта лошади в скульптуре передавались неестественно, и Клодт первый достиг большого успеха в отношении придания лошади естественного положения.

Вторая половина XIX века.

Еще в 50-х годах у нас начинает появляться влечение к жанровой живописи. Это явление надо об'яснить реакцией против высокопарных и нежизненных картин академиков. Когда же в 60-х годах, в русском обществе началось народническое движение, проснулась общественность, в литературе Некрасов выдвинул лозунг: „Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан", когда правительство вынуждено было дать ряд освободительных реформ, тогда и в живописи начинается проповедь преимущественного значения содержания картины перед ее формой, при чем по мнению тогдашних эстетов и художников картины должны восхвалять гражданские добродетели, или бичевать общественные пороки. Внешним толчком к созданию об'единенной группы художников, исповедающих такие взгляды на искусство, послужил выход в 1863 г. из Академии Художеств тринадцати оканчивающих ее студентов, отказавшихся писать программную работу на заданную Академией мифологическую тему. Протестанты образовали сна-

чала Артель, а за тем Товарищество передвижных выставок, почему и движение у нас известно под именем передвижничества. Передвижники, считая себя сознательными и передовыми гражданами, увлекались содержанием часто в ущерб форме и живописности. Большую поддержку новому течению своими горячими статьями принес известный художественный критик Владимир Васильевич Стасов (1824 — 1906) и происходящий из г. Малоярославца, Калужской губернии, московский купец Павел Михайлович Третьяков (1832 — 1898), покупавший все выдающиеся картины этого направления и создавший известную Третьяковскую галлерею в Москве, где исчерпывающе представлено передвижничество. Это движение нашло себе и научное обоснование в работе Н. Г. Чернышевского (1828 — 1889): „Эстетические отношения искусства к действительности". Научно оно характеризуется как идейный реализм.

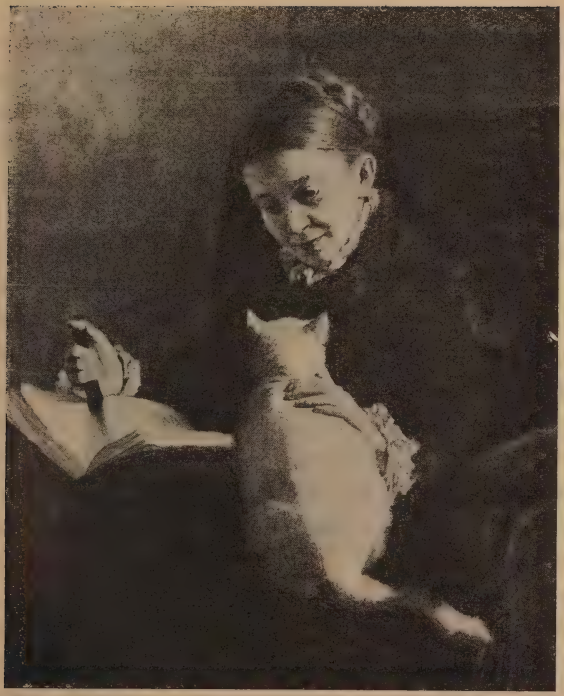
Виднейшие представители передвижничества И. Н. Крамской, В. Г. Перов, Г. Г. Мясоедов, И. Е. Репин в нашем музее не представлены. Мы имеем несколько картин, второстепенного значения, кисти Владимира Егоровича **Маковского** (1846 — 192...), Маковский в своих многочисленных картинах умело, но не глубоко подмечал типичные, чаще анекдотические, сцены из современной ему жизни и в 80-х годах пользовался большим успехом.

Н. А. ЯРОШЕНКО. Курсистка.

Зато у нас довольно полно, и при том хорошо технически исполненными картинами, представлен Николай Александрович **Ярошенко** (1847 — 1898),

еще при жизни получивший наименование „певец народной скорби". Ярошенко был связан с Калужской губернией, так как его родной брат Василий Александрович Ярошенко, по браку с Е. П. Степановой, владел при с. Павлищево, Мещовского уезда, имением, в котором обширный дом был им построен в стиле Итальянского возрождения по проекту Н. А. Ярошенко. Из Павлищева и были вывезены семь картин нашего музея. Сблизившийся в молодости с Михайловским, Глебом Успенским, Владимиром Соловьевым, Н. А. Ярошенко всецело примкнул к жизни тогдашнего, передового русского общества. На живопись Ярошенко смотрел, как на средство служения общественному долгу и не обращал искусства в источник заработка. Ярошенко возвысился над прочими передвижниками тем, что сюжетами для своих картин избирал политические темы, показывая, какие подвиги самопожертвования совершают борцы за народное благо. Его картины: „Заключенный", „Всюду жизнь", „У тюрьмы", „Причины не известны", знакомы каждому. У нас из этого периода имеется: „Курсистка", картина, о которой в свое время Глеб Ив. Успенский написал восторженную статью: „По поводу одной картины", где между прочим писал:

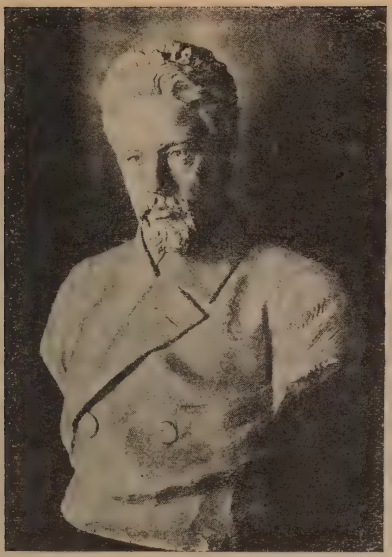
„Девушка лет пятнадцати-шестнадцати, гимназистка или юная студентка, бежит с книжкой под мышкой на курсы или на урок. Таких девушек „с книжкой под мышкой" в пледе и мужской



Н. А. ЯРОШЕНКО. Дама с кошкой.

круглой шапочке, всякий из нас видал и видит ежедневно и уж много лет под ряд, и притом в огромном количестве. Одни из нас, „из публики“ просто определяют это явление словами: „бегают на курсы“, другие через пень в колоду присоеди-

няют рассуждения „о женском вопросе“. Словом, обо всей этой современной беготне, книжках, мужских шапках, непочитании родителей, пледах, очках, самостоятельности, медицине, материнстве, малом об'еме мозга, мы, публика, толкуем, бормочем, судим, тараторим, говорим множество глупостей и пошлостей, и в сущности не понимаем того, главного, существенного, что таится в глубине всей этой толкотни, беготни, разсуждений о мозге, книжках, пледах, очках. И вот художник, выбирая из всей этой толпы „бегущих с книжками“ одну самую ординарную обыкновенную фигуру, обставленную самыми ординарными аксесуарами простого платья, пледа, мужской шапочки, подстриженных волос, тонко подмечает и передает вам, „зрителю, публике“, самое главное, самое важное во всем том, что мы, „публика“ изжевали своими разглагольствованиями; это главное: чисто женские, девичьи черты лица, проникнутые на картине, если можно так выразиться, присутствием юношеской, светлой мысли... Вот это-то изящнейшее, не выдуманное, и притом реальнейшее слитие девичьих и юношеских черт в одном лице, в одной фигуре, осененной не женской, и не мужской, а „человеческой“ мыслью, сразу освещало, осмысливало и шапочку, и плед, и книжку, и превращало в новый, народившийся, небывалый и светлый образ человеческий...“



Л. В. ПОЗЕН. Бюст Н. А. Ярошенко.

Этот характерный для того времени взгляд на искусство, как на средство подчеркивания выдающихся явлений общественной жизни, разделял и сам художник Ярошенко. Картина нашего музея не понравилась тогдашнему вождю передвижничества И. Н. Крамскому, который не соглашался с трактовкой девушки и советывал написать ее не столь хрупкой и женственной. Ярошенко, чрезвычайно почитавший Крамского, написал тогда

второй вариант картины, где здоровая, сильная девушка решительно идет вперед, среди окружающей ее непогоды. Эта картина, кажется, находится в Полтавском музее.

Портрет брата художника В. А. Ярошенко напоминает во многом, и особенно выпиской глаз, известный портрет Владимира Соловьева из Третьяковской галлереи, работы Н. А. Ярошенко.

В последние годы своей жизни Ярошенко значительно усовершенствовался в живописной технике по сравнению со своими первыми картинами и давал прекрасные куски живописи. Таков его: „Старик пастух", залитый ярким кавказским солнцем, написанный в 1892 году и „Дама с кошкой", где шерсть кошки выписана прямо таки идеально. Дама, если не ошибаюсь, жена Н. А. Ярошенко — Мария Павловна (умерла в 1915 г. и похоронена рядом с мужем в Кисловодске). Сюда же надо отнести и гипсовый бюст Николая Александровича Ярошенко, работы его друга, скульптора Леонида Владимировича **Позен** (1849 — 1926), представителя идейного реализма в скульптуре. Помимо того, что бюст прекрасно передает Н. А. Ярошенко и очень, по отзыву известного скульптора Ильи Яковлевича Гинсбурга, похож на оригинал, бюст наш интересен тем, что с него отлит из бронзы в мастерской приемника А. Моран в С.-Петербурге, бюст, поставленный на могиле Ярошенко в ограде Кисловодского собора. Весь памятник скомпанован тем же

МОГИЛА Н. А. ЯРОШЕНКО В КИСЛОВОДСКЕ.

Позеном и представляет художественное сооружение, красиво выделяющееся на фоне Кисловодской растительности. На плите надпись, исправляющая общепринятый в курсах по истории искусств год рождения художника, а именно таковым указан 1847 год, а не шестой, как это обыкновенно пишут. На бюсте подпись: „Леп. Л. Позен". Очень жаль, что могила Н. А. Ярошенко в Кисловодске мало кому известна, и тысячи трудящихся, ежегодно посещающие курорт, о ней ничего не знают. Хотя бы открытки с видом могилы выпустила какая-нибудь кисловодская организация, и тем обратила бы внимание на незаслуженно забытую могилу живописца безвестных страдальцев за свободу.

Из этого же периода несколькими картинами представлен Николай Егорович **Сверчков** (1817—1898), мастерски писавший лошадей и живописна тройка работы Петра Петровича **Соколова** (1821—1899).

Особняком стоит этюд к картине: „Боярыня Морозова", Василия Ивановича **Сурикова** (1848—1916), изображающий молодую монашенку Руси семнадцатого века. Эта головка на большой картине с некоторым изменениями поставлена перед идущей у саней Урусовой. Суриков является представителем переходной эпохи от идейного реализма к чистой живописности. Сам Суриков придавал громадное значение в своих картинах свету и цвету. Большие картины Суриков писал только после

В. И. СУРИКОВ. Этюд.

долгого и тщательного собирания материала, делая многочисленные наброски, этюды и эскизы. Большинство этюдов Сурикова, также как и А. А. Иванова, представляют вполне законченные, самостоятельные художественные произведения, разрешающие не только психологические, но и формальные задачи. Это особенно стало видно на

устроенной в 1926-7 г.г. выставке работ Сурикова в Третьяковской галлерее. К числу таких ценных этюдов принадлежит и наш, подписанный художником, интересный не только по тематике, но и по колориту. В своих больших картинах: „Утро стрелецкой казни", „Боярыня Морозова", „Покорение Сибири", Суриков является художником народных масс, живописно и убедительно передающим дух изображаемой эпохи.

Довольно полно в нашем музее представлен пейзаж второй половины XIX века. Не имея возможности показать истоки русского пейзажа, так как картин „перспективистов" и „видописцев" XVIII века у нас не имеется, мы начинаем изучение пейзажа с того времени, когда он уже завоевал себе самостоятельное место, и пейзажные мастера достигли высокой техники. Обзор начнем с „Вида на море при луне", Ивана Константиновича **Айвазовского** (1817 — 1900), романтика нашего пейзажа и поэта моря, пользовавшегося при жизни исключительным успехом. Эффектные, поэтические морские виды, которых Айвазовский написал до 5000, в настоящее время уже кажутся нам слащавыми, но в его время увлекали зрителя. На ряду с Айвазовским необходимо упомянуть и других маринистов: Алексея Петровича **Боголюбова** (1824—1896), представленного плохенькой картинкой, не дающей достаточного представления о его даровании и Льва Феликсовича **Лагорио** (1827 — 1905), две картины

которого, типичные для его манеры письма, имеются в музее. Интересно сравнить этих маринистов с Айвазовским. Сравнение подтвердит нам, что более всех истинным поэтом моря, горячо его любящим и хорошо знающим был Айвазовский. Боголюбова мы должны признать добросовестным наблюдателем, обдуманно комбинирующим красивые морские виды. Кроме того, как моряк по образованию, Боголюбов умело и верно передает строение и оснастку кораблей, чего у Айвазовского не видим. По технике письма эти мастера также различны. Айвазовский писал мелкими мазками, и фактура его картин гладкая, Боголюбов же писал широкими мазками и потому фактура на его картинах неровная. Лагорио по своей манере письма примыкает к Айвазовскому, но является художником не морских, а вернее приморских видов. Общее у всех трех то, что природа у них не реальна, а театральна.

Эта искусственность об'ясняется тем, что все наши пейзажисты пятидесятых годов увлекались так называемыми „законами пейзажа", выдуманными швейцарским пейзажистом Александром Каламом (1810 — 1864). Калам учил, что природу надо расчленять на пропорции, выделять из нее наиболее красивые куски, и затем, из этих кусков, составлять картину. Поэтому Калам не писал всей картины целиком с определенного места природы, а наносил на этюды более красивое, и потом по

этюдам искусственно писал картину. Получались прекрасные для зрения, но безжизненные виды природы. Законами Калама пользовались и Боголюбов и Лагорио. По его правилам писал пейзажи уро́женец Мосальского уезда, Калужской губ., Петр Александрович **Суходольский** (1836 — 1900), „Ночной пейзаж“ которого мы имеем в нашем музее. Лучшие картины Суходольского написаны на темы из Калужской природы: „Вид села Жолны, Мосальского уезда“, „Разлив Оки“. Наиболее популярным из последователей Калама был изящный рисовальщик Арсений Иванович **Мещерский** (1834—1902), наши картины которого: „Перед грозой“ и „Рожь“, дают нам полную возможность выявить особенности Каламовской школы. Пейзажи Мещерского красивы, отлично нарисованы, но поэзии природы, так сказать ее души, в них не чувствуется. Картины мертвы. Это и об'ясняется тем, что художник писал картину по этюдам в своей мастерской и живой природы перед его глазами не было.

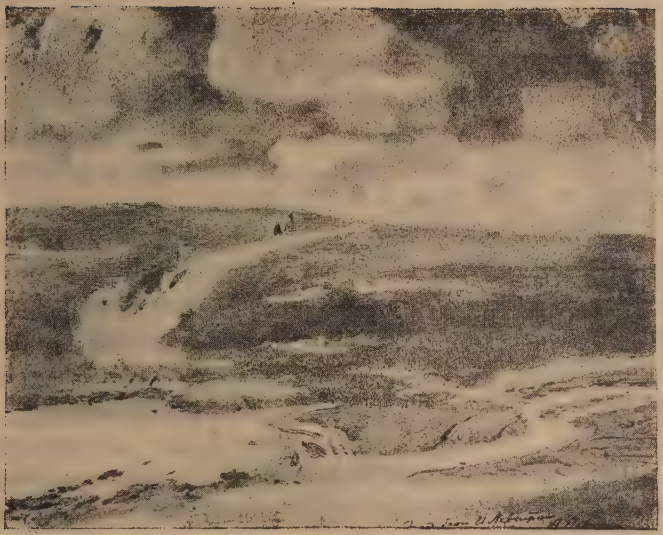
Каламовской общей красотой линий, но уже с некоторым стремлением к передаче поэтической стороны природы, отличаются картины Владимира Донатовича **Орловского** (1842 — 191...) и Ефима Ефимовича **Волкова** (1844 — 191...). Этих художников надо считать неотрешившимися еще от „законов природы“ Калама, но начинающими воспринимать, особенно в поздних своих произведениях, начала новых веяний в пейзажной живописи.

Наступившее в шестидесятых годах увлечение реализмом в жанре, должно было толкнуть и русских пейзажистов к изображению не отвлеченных видов, а действительно русской природы. Признав, что искусство должно воспроизводить действительную жизнь, художники пейзажа должны были приняться, прежде всего, копировать видимую природу, стремясь передать ее на полотне с возможной полнотою и точностью. Таким убежденным искателем правды в природе и был Иван Иванович **Шишкин** (1831 — 1898). Шишкина тянуло в чащу леса, особенно в вековой сосновый бор, и он с фотографической точностью умел передавать различные породы деревьев. Если большие картины Шишкина поражают нас силой наблюдения и знанием форм русской природы, то многочисленные его рисунки и офорты показывают и то чувство

В. Д. ПОЛЕНОВ. Баржа на Оке.

поэзии русского леса, которым обладал художник. Мы не имеем картин Шишкина с изображением сосен, но его: „Лес по дороге в Майоренгоф„ и „Захолустье“, а также его рисунок и офорт дают нам достаточный материал для характеристики художника.

Если Шишкин дал форму нашему пейзажу, то Ар. И. Куинджи дал ему колорит, а Ф. А. Васильев, А. К. Саврасов и В. Д. Поленов, вдохнули в наш пейзаж жизнь. К сожалению мы имеем в музее только пейзажи Василия Дмитриевича **Поленова** (1844—1927), долго жившего и похороненного близ г. Тарусы, Калужской губ. Поленов является выдающимся пейзажистом, изображающим с интимной простотой и непосредственностью, без всякой искусственности, задушевные темы из окружающей природы. Эти куски русской природы воспроизводились Поленовым с большим мастерством и художественным вкусом и, как все вообще картины Поленова (исторические и жанровые), отличаются исключительным колоритом. Ярким примером служит красочная живопись на картине „Баржа на Оке“. Васильев, умерший от чахотки в молодых годах, и Саврасов, страдавший запоем, не могли дать для искусства большого материала. Поленова же, учителя И. И. Левитана, Константина Коровина и друг. справедливо признать родоначальником русского интимного пейзажа, который до высшего предела совершенства довел ученик его Исаак Ильич



И. И. ЛЕВИТАН. „В полях".

Левитан (1861 — 1900), представленный импрессионически написанными картинами: „Снопы", „В полях" и рисунком. Если Левитан не первый понял и полюбил русскую природу, то несомненно он первый проникся неяркой красотой наших скучных равнин, серой деревни и пасмурных перелесков. Несколькими мазками, небольшой гаммой красок, Левитан захватывает зрителя и настраивает его лирически. В этом его сила и подлинное, тонкое мастерство.

К направлению, созданному Поленовым надо отнести и несколько пейзажей кисти Иллариона Михайловича **Прянишникова** (1840 — 1894), происходившего из Боровских купцов, Калужской губ., и известного в живописи, главным образом, как жанрист (его: „Шутники", „Порожняки", „Спасов день", в Третьяковской галлерее).

Обзор пейзажной живописи мы заканчиваем двумя картинами Николая Никаноровича **Дубовского** (1859 — 1917), недостаточно виртуозными технически, но чрезвычайно красочно передающими природу. В манере Дубовского уже чувствуются зачатки идущего из Европы импрессионизма.

Итак, период с шестидесятых до девяностых годов, эпоха идейного реализма, характеризуется в живописи приматом содержания перед живописностью, перед формой, благодаря чему техника наших художников значительно отстает от Западноевропейской, идущей в это время быстрыми шагами вперед. В 70-х годах в Европе, по почину Франции, уже получает признание импрессионизм, выдвинувший новый принцип — фиксирование впечатлений — и новые приемы письма, не смешивая красок.

Начало 20-го столетия.

Девяностые годы 19 века принесли резкий перелом в развитии русской живописи. Политический гнет 80-х годов сказался и на живописи.

Картины передвижников с резко обличительным характером правительство не допускало на выставки, и художники вместо картин с общественным содержанием начинают преподносить публике мелкие сценки и анекдоты. Это обстоятельство в связи со слабой техникой и чернотой колорита передвижнических картин повлекло за собой то, что они перестали иметь успех у общества. Тогда художники начинают обращать большее внимание на форму исполнения картины, учиться европейской технике, содержание отходит на второй план. Выдвигается лозунг: „искусство для искусства", т. е. признается только чистое искусство, не преследующее никаких, кроме живописных, целей. Впервые у нас находит применение техника импрессионистов. Уделяется значительное внимание графическому искусству. Увлекаются старыми русскими мастерами: Левицким, Боровиковским, Кипренским, как истинными живописцами. В сюжете интересует возможность красочного расположения пятен, его берут из прошлой, более яркой красками, жизни, и смотрят на него только как на средство, дающее возможность создать красочный ковер на плоскости. Гражданские мотивы совершенно отбрасываются. Это новое направление наиболее ярко было выявлено группой Петербургских художников, об'единившихся около журнала „Мир искусства", (1899—1904) и его выставок. В Москве группа новаторов об'единилась около журнала

„Золотое руно" (1906—1909). Петербургские художники имели уклон в сторону графики, а Московские — в сторону живописности.

Из Петербургских мирискусников мы имеем картины Александра Николаевича **Бенуа** (род. 1870 г.) „Евнух и иностранец" и эскиз восточной декорации (1917 г.). Известный знаток истории искусства, Бенуа является характерным представителем мирискуснического направления. Увлекаясь 18-м веком Франции, заинтересованный чисто декоративной стороной, Бенуа восстанавливает не столько быт, сколько внешний облик эпохи.

Характерно представлен акварелью: „Кафедральная площадь в Вильно" (1907 г.) и графическим рисунком: „Город", из серии того же наименования, Мстислав Валерианович **Добужинский** (род. 1875 г.), популярный в настоящее время рисовальщик и график, острый изобразитель современного города.

Сюда же относится Сергей Васильевич **Чехонин** (род. 1878 г.), знаток нашего ампира, обладающий миниатюрной тонкой техникой, нашедшей себе в настоящее время применение в живописи по фарфору на Государственном фарфоровом заводе.

Наконец, должно отметить Александра Александровича **Ростиславова** (1860—1920), калужанина по рождению — жившего в годы Революции, умершего и похороненного в Калуге, представленного рядом акварелей. Ростиславов был горячим сторонником

Мира искусства и постоянным сотрудником, как этого журнала, так и Старых годов.

Все представители Мира искусства, и в том числе не имеющиеся у нас его столпы: Сомов, Бакст, Нарбут, Билибин, прекрасные рисовальщики, больше графики, чем живописцы, больше проповедники новой эстетики, чем создатели новых художественных ценностей.

Из работ живописцев этого периода, мы имеем ряд рисунков цветными карандашами, примыкавшего к Миру искусства, Филиппа Андреевича **Малявина** (род. 1869 г.), из которых два являются его автопортретами, а прочие, семь, изображают рязанских баб. Афонский беглый монах, Малявин пишет исключительно крепких, пышащих здоровьем, разухабистых женщин из народа, получивших даже нарицательное имя „малявинских баб". Малявин работает чистыми красками; излюбленные его цвета — красный и зеленый — ослепляют глаза. Недаром его картины „Бабы" в Венеции и „Вихрь" в Третьяковской галлерее наделали в свое время много шума и создали ему большое художественное имя.

Из работ московских художников прежде всего отметим картину, последователя И. И. Левитана Сергея Арсеньевича **Виноградова** (род. 1870 г.): „Алупка. Лунная ночь". Виноградов в своих картинах добивается эффекта освещения фигур, стоящих против источника света, и наша картина дает

разрешение этой же живописной проблемы. Сидящая на подоконнике дама и стоящие в комнате предметы освещены врывающимся в раскрытое окно блеском луны и озаренными ею отблесками моря.

Из чистых импрессионистов мы имеем **Коровина** Константина Алексеевича (род. 1861 г.), выдающегося художника нашего времени. Все, за что берется этот мастер, улицы, полные движущимся народом, электрические огни больших городов, цветы, фрукты, красивые женщины, эффектнейшие театральные декорации — все это всегда увлекает зрителя и говорит о большом таланте и понимании красок художником. На картинах Коровина можно проследить все достижения французского импрессионизма, исходящего из научного закона, что цвет и форма в природе есть результат солнечного света. Отсюда требование, не смешивать красок на палитре, а класть на полотно только основные тона спектра, стремясь к тому, чтобы глаз смотрящего картину получил те же ощущения, какие имеет от непосредственного созерцания предмета. Наша картина кисти Коровина „Зимние сумерки" дает возможность понять технику его письма и его влюбленность в чистые краски.

Совершенно особняком стоит Михаил Александрович **Врубель** (1856—1910), мистически настроенный символист, прекрасный рисовальщик, оригинальный колорист, и с технической стороны

К. А. КОРОВИН. Зимние сумерки.

своеобразный мастер. Начавший с декоративной церковной живописи, увлекшийся поэтическим образом „Демона", Врубель оставил ряд ярких и своеобразно (квадратиками) исполненных картин, которые при жизни художника не пользовались признанием и вызывали даже над художником насмешки. Но когда гениальный безумец ушел от жизни и значение его творчества было переоценено, то стало несомненно, что гений Врубеля был выше его среды и Врубель теперь нам понятен.

Наша акварель: „Философия“ (1899 г.) относится к наиболее плодотворной поре Врубеля и написана, по нашему мнению, под влиянием отвлеченных рассуждений об искусстве, науке, теологии Врубеля с художником **Н. Н. Ге,** на хуторе которого Врубель в это время проводил не одно лето.

Николай Константинович **Рерих** (род. 1894 г.) увлекается древней Русью, и как археолог, и как художник, в своих картинах воскрешая древнейшую русскую жизнь. Талантливый исторический иллюстратор, с большим знанием истории стилизующий русскую древность, он работает в манере французского художника Гогена красочными пятнами. На нашей картине представлен древне-русский терем.

Нельзя обойти молчанием панно „Море“ Василия Ивановича **Денисова**, художника, о котором в 1906—7 г.г. шли большие споры. Панно очень интересно своей композицией, изображающей город и море в духе старо-русской сказки, красками: синими, лиловыми, фиолетовыми, отливающими глазурью. В картине чувствуется влияние Врубеля и Рериха.

Московские художники живописцы об'единились под вывеской: „Голубая роза“. Из них наиболее ярким был Виктор Элпедифорович **Борисов-Мусатов** (1870—1906), последние годы живший, умерший и похороненный в гор. Тарусе, Калужской губ. Подлинный поэт, большой колорист, Борисов-Мусатов воскрешает перед нами видения

М. А. ВРУБЕЛЬ. Философия.

прошлого, при чем все его исключительно женские образы обвеяны молчаливой печалью, а его пейзажи поражают ковровыми блеклыми цветами. К сожалению картины нашего собрания мало типичны для художника, за исключением неокон-

ченной „В парке“. Из художников Голубой розы мы имеем картину, ныне художника Армянской Автономной Республики, Мартироса Сергеевича **Сарьяна** (род. 1880 г.). Живопись Сарьяна идет от французского художника Гогена, и главную роль у него играет цвет с его яркостью и чистотою.

Всегда бросается в глаза посителю и архитектурный мотив Станислава Владиславовича **Ноаковского** (род. 1864 г.), импрессиониста по технике, мастера стиля и композиции.

В 1911 году, в Москве, создается группа художников, под названием: „Бубновый валет“, которая выдвигает на первое место разрешение в живописи проблем формы, пространства и цвета. Сюжет не играет вовсе никакой роли, почему в этом отношении изобразительность сводится к натюрморту, или к простейшим геометрическим построениям. Эта теория художников Бубнового валета является русским претворением французских новых течений в живописи. От французского художника Сезанна идет кубизм, стремящийся выразить все три измерения на плоскости, что достигается сведением изображаемого предмета к простейшим геометрическим фигурам. От французского же художника Ван-Гога идет футуризм, т. е. искусство будущего, стремящееся передавать изобразительно предметы в состоянии движения, звуки, шумы, запахи. Наконец, от Матисса идет плоскостная, без рельефов и полутонов, декоративная

живопись чистых красок. Под влиянием этих направлений и находился Бубновый валет. У нас это течение представлено картиной Аристарха Васильевича **Лентулова** (род. 1882 г.) „Две женщины", показывающей обнажение конструкции предмета и сдвиг плоскостей.

Новаторские увлечения опытами формы привели отдельных наших мастеров к полной беспредметности в живописи, или как принято говорить, к супрематизму, где цвет является самцелью и для его выявления берутся геометрические фигуры в разрезе или в плоскости. Таковы у нас композиции **Родченко, Шевченко и Моргунова.** Если у Родченко и Шевченко еще можно найти некоторую реальность на основе кубизма, то у последнего отрицается всякая связь с реальностью.

Искусство начала 20-го века, есть искусство искания новых путей и новой техники. Это период крайних, взаимно исключающих, течений. Нет устойчивости, нет всеобщего признания какого-либо направления наиболее приемлемым для общества.

Новые условия политической и общественной жизни дадут нам и новое искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ.

[1]) Потемневшие краски и обилие лака лишили нас возможности дать с картины снимок.

[2]) В 1855 году у А. П. Шувалова статуэтку Вольтера увидал француз граф Морни, и считая статуэтку одной из удивительнейших скульптур Европы, предлагал за нее 50000 франков, но Шувалов отклонил такое предложение.

[3]) О статуэтке имеется большая литература: Стасов В. В. Три французских скульптора в России. Собран. сочин., том II. Диркс Г. Жизнь и произведения Гудона. Вестник изящн. иск. 1889 г. № 7. Верещагин В. А. Произведения Гудона в России. Старые годы. 1908 г., июнь.

[4]) Н. Н. Врангель. Венок мертвым. СПБург, изд. Сириус, 1913 г. и Старые годы, 1909 г.,где воспроизведены подлинники Лампи.

[5]) Подробнее о Железняках в моей книге: Безсонов С. В. Калужский деревянный ампир. Калуга, изд. коллектива научных работников, 1928 г.

[6]) Средин. Полотняный завод. Старые годы. 1910 г., июль—сентябрь.

[7]) Дягилев С. П. Русская живопись в XVIII веке. Д. Г. Левицкий. СПБург, Мир искусства, 1902 г.

[8]) Портреты нашего собрания Бибиковой и Бибикова воспроизведены в Старых годах, 1910 г. июль—сентябрь.

[9]) А. М. Скворцов. Д. Г. Левицкий. Москва, изд. Некрасова, 1916 г.

[10]) Русское искусство. 1923 г., № 2—3. И. Э. Грабарь — Юбилейная выставка Левитского.

[11]) Мы имеем намерение в дальнейшем довести наши розыскания о портрете Кречетникова до конца.

[12]) Портреты родственников Мешковой, калужских купцов: Ивана Харитоновича Большого Билибина и его сына Якова Ивановича Билибина, работы Д. Г. Левицкого, 1801 г., находятся в Ленинградском Русском музее и воспроизведены в книге Дягилева: Русская живопись в XVIII веке.

[13]) Стасов Вл. В. Собр. соч., том I, отдел II, стр. 17—34.

Желательно сопоставить нашу картину с такой же по сюжету, находящейся в Баку, в музее.

СПРАВОЧНИК.

АВТОПОРТРЕТ — собственный портрет художника, им самим написанный.

АКВАРЕЛЬ — живопись на бумаге водяными красками.

БАРОККО — стиль, народившийся к концу XVI века в Италии. Для него характерны изгибы и завитки.

ВОЗРОЖДЕНИЕ — стиль XIV—XVI в. в Италии. Художники стремятся подражать природе, изучают закон анатомии и перспективы.

ВОЛЮТА — украшение, состоящее из завитка спиралью.

ГОТИКА — стиль в Европе в XII—XIV в.в. Отличается стремлением в высь его башень, шпилей, стрельчатых арок.

ГРАФИКА — искусство писать и рисовать.

ЖАНР — изображение сцен из обыденной жизни.

ЖИВОПИСЬ, пластическое искусство, передающее изображения на плоскости посредством линий и красочных пятен.

ИКОНОПИСЬ—изображение событий из религиозной жизни с назначением этих изображений для обрядовых целей.

ИМПРЕССИОНИЗМ — новая техника писания картин, по которой краски не смешиваются предварительно на палитре, а непосредственно на картину наносятся в чистом виде. Импрессионизм стремится передавать предметы так, как они видимы глазу в момент их изображения.

КЛАССИЦИЗМ — стиль, пришедший на смену рококо основанный на греко-римских образцах.

КОЛОРИТ — уменье подбирать на картине краски так, чтобы они нравились глазу общим своим характером.

КОМПОЗИЦИЯ — распределение линий и форм, групп и положений на одной плоскости.

КУБИЗМ — Направление в живописи начала XX века, ставившее задачей передавать все три измерения на плоскости, для чего рекомендовалось разлагать изображаемый предмет на простейшие формы.

МАРИНИСТ — художник, изображающий на картине море.

НАТЮРМОРТ — картина, изображающая плоды, цветы, убитых животных.

НИМБ — ореол около головы, изображаемый на иконах, в обозначение святости.

ОФОРТ — оттиск картины, переданный на бумаге доской, на которой изображаемый рисунок вытравлен кислотами.

ПЕЙЗАЖ — изображение видов природы.

ПЕРСПЕКТИВА — наука изображать предметы на плоскости в таком виде, в каком они представляются глазу наблюдателя с определенной точки зрения.

РЕАЛИЗМ — изображение предметов с наибольшим приближением к действительности.

РЕНЕССАНС — смотри возрождение.

РЕГЕНТСТВО — эпоха начала XVIII века во Франции.

РЕСТАВРАЦИЯ — восстановление предметов старинного искусства в их первоначальном виде.

РОКОКО — стиль, выработанный при Людовике 15-м во Франции и отличающийся прихотливостью форм.

РОМАНТИЗМ — направление в искусстве, характеризующееся фантастикой, необычайностью.

СИММЕТРИЯ — такое расположение частей, при котором части, сходные по формам и размерам, занимают одинаковое положение по отношению к средней линии.

СКУЛЬПТУРА — изобразительное искусство передавать предметы в осязательных формах, при помощи трех измерений.

СТИЛЬ—совокупность характерных для определенной эпохи особенностей, проявляющихся в произведениях искусства этой эпохи.

СУПРЕМАТИЗМ — беспредметное искусство, ставящее задачей только выявления задач цвета.

СЮЖЕТ — содержание картины.

ФАКТУРА — поверхность полотна картины, после нанесения на нее изображения.

ФУТУРИЗМ — искусство будущего, отрицающее все предшествующие достижения в искусстве и стремящееся передавать предметы в состоянии движения, а также звуки, запахи и т. п.

Сергей Безсонов.

Русская живопись XVIII и первой половины XIX вв.

(по алфавиту).

АРГУНОВ Иван Петрович, (1727 — 1798?). Живописец-портретист, крепостной Шереметева. Учился у немецкого мастера Гроота. Из учеников И. П. Аргунова назовем А. П. Лосенко, К. И. Головачевского и Ф. С. Рокотова.

Наиболее известны его портреты: Черкасского, Б. П. Шереметева и П. Б. Шереметева.

1. **ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОЙ,** очевидно кого-нибудь из семьи Лазаревых (?) Х. М. 79×64. На обороте надпись: I. Argunoff Pinxit: 17,$^{9}/_{7}$ — 69. Поступило из б. им. „Железняки"—Голицыных Калужск. губ. и уезда в 1918 году.

БОРДУ Карл Вильгельм (Karl Wilhelm Bordou): 17..—184? Немецкий художник-пастэлист, работавший в России в конце XVIII в. и начала XIX в. Борду написаны множество лиц русского общества.

2. **ПОРТРЕТ МАРФЫ ЯКИМОВНЫ АБАМЕЛЕК.** Б. П. 31×26. Справа, на фоне подпись: C. W. Bordou 1817 г. Поступило из им. „Железняки"—Голицыных Калужской губ. и уезда в 1918 г.

3. **ПОРТРЕТ ИВАНА ИВАНОВИЧА АРАПЕТОВА.** Б. П. 31,5×27. Справа внизу подпись: C. W. Bordou. 1818 г. Поступило из б. им. „Железняки“ — Голицыных Калужск. губ. и уезда в 1918 г.

4. **ПОРТРЕТ ЕКАТЕРИНЫ ЭММАНУИЛОВНЫ ЛАЗАРЕВОЙ,** жены Христофора Якимовича Лазарева. Б. П. 31×26. Слева, на фоне — подпись: C. W. Bordou. 1820 г. Поступило из б. им. „Железняки“—Голицыных Калужск. губ. и уезда 1918 г.

5. **ПОРТРЕТ ЕЛИЗАВЕТЫ ЯКИМОВНЫ АРАПЕТОВОЙ,** жены Ивана Ивановича. Б. П. 31×26. Справа, на фоне подпись: C. W. Bordou. 1818 г. Поступило из б. им. „Железняки“ — Калужской губ. и уезда в 1918 г.

БРЮЛЛОВ Александр Павлович (1798—1877). Профессор архитектуры Академии Художеств, брат знаменитого художника Карла Брюллова. А. Б. был также отличным рисовальщиком акварелью. В Париже им был исполнен портрет Вальтер-Скотта с большим сходством.

6. **ПОРТРЕТ ПЕРОВСКОГО.** NN Б. Акв. 17×14. Справа, на фоне подпись: A. Brulloff. На обороте портрета, на бумажном ярлыке, надпись: „Историческая выставка русских портретистов 1905 г. (№ 1337)

в Петербурге. Портрет Перовского работы А. Брюллова, Собствен. Гарязиной, Веры Львовны, СПБ, Саперный 10". Поступило из б. им. „Грабцево" Калужск. губ. и уезда в 1918 г.

БРЮЛЛОВ Карл Павлович (1799—1852). Знаменитый русский художник. В Академии Художеств учился у А. Иванова (старший), А. Егорова и В. Шебуева. Совершенствовался в Италии, где писал картины из римской жизни, между прочим, он скопировал громадную картину „Афинскую школу" Рафаэля для Академии Художеств (1827 г.).

Лучшее его произведение считается: „Последний день Помпеи" (1830—33). В Италии эта картина произвела фурор. В Россию она прибыла в 1834 г. и была также превознесена художниками и публикой. Брюллов был также замечательным портретистом. Известны его портреты: Собственный портрет художника, Крылова, Жуковского, Самойлова и др.

7. **ТРИ ИТАЛЬЯНКИ У ФОНТАНА.** Х. М. 91×72. Справа внизу подпись: К. Брюллов. Roma. 185? (из собран. Н. И. Васильева).

ЛЕВИЦКИЙ Дмитрий Григорьевич. (1735—1822). Живописец-портретист. Учился главным образом у Д. Валериани. За портрет архитектора Кокоринова получил звание академика. Творчество Левицкого очень хорошо представлено в Русском музее в Ленинграде и в Третьяковской галлерее в Москве. Среди женских портретов Левицкого, едва

ли не лучшими в колористическом отношении являются портреты: „Смолянок“, Анны Давия.

8. **ПОРТРЕТ ВАРВАРЫ АФАНАСЬЕВНЫ БИБИКОВОЙ,** дочери Афанасия Абрамовича Гончарова, основателя писчебумажной фабрики в „Полотняном Заводе“ Медынск. у., Калужск. губ. Х. М. 60×48. На обороте надпись: „Варвара Афанасьевна Бибикова“. Поступило из быв. им. Гончаровых „Полотн. Завод“, Медын. у., Калуж. губ. в 1921 году.

9. **ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО В КОРИЧНЕВОМ КАФТАНЕ.** (Сильно записан). Х. М. 54×47. Слева внизу, на фоне сомнительная подпись: П. Ливіцкій. Поступило из быв. им. Богданово, Лихвинского у., Калужск. губ. в 1922 г.

НЕИЗВЕСТНЫЙ мастер русской школы XVIII в.

10. **ПОРТРЕТ И. П. БИБИКОВА,** мужа Варвары Афанасьевны Бибиковой. Б. П. 60×47. Поступило из б. им. Гончаровых „Пол. Завод“, Медынск. у., Калуж. губ. в 1921 году.

11. **ПОРТРЕТ МАРИИ ЯКИМОВНЫ ДЕЛЯНОВОЙ,** жены Давида Артемьевича Делянова. Б. Акв. 19×16. Поступило из б. им. „Железняки“ Калужской губ. и уезда в 1918 г.

12. **ПОРТРЕТ СЕМЕНА ДАВЫДОВИЧА АБАМЕЛЕКА**. Б. Акв. 13,5×10,5 (овал). Поступило из б. им. „Железняки"—Голицыных, Калужск. губ. и уезда в 1918 г.

13. **ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОЙ.** Б. Акв. 20,5×16,5.

ЛАМПИ (отец), Иоганн Баптист (Johann Baptist der älteste) (1751—1830). Австрийский портретист, работавший в России с 1792 по 1798 г. Пребывание его в России оставило значительный след на всей русской портретной школе.

14. **ПОРТРЕТ АРТЕМА ИВАНОВИЧА ЛАЗАРЕВА**, сына Ивана Лазаревича Лазарева (1768—1791). Х. М. 109×90 (копия). Поступило из б. им. „Железняки", Калуж. губ. и уезда в 1918 г.

15. **ПОРТРЕТ ИВАНА ЛАЗАРЕВИЧА ЛАЗАРЕВА** (основателя Лазаревского института в Москве) 1735—1801. Х. М. 109×91 (копия). Поступило из быв. им. „Железняки", Калужской губ. и уезда в 1918 г.

16. **ПОРТРЕТ ЛАЗАРЕВОЙ,** жены Ив. Лаз. Лазарева, урожденной Ивановой. Х. М. 109×90 (копия). Поступило из быв. им. „Железняки", Кал. губ. и уезда в 1918 г.

МОКРИЦКИЙ Аполлон Николаевич (1811—1871).

Исторический живописец, ученик К. Брюллова Акад. Художеств (1836—44).

17. **ПОРТРЕТ ДАМЫ ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ.** Х. М. 108×84. Слева вверху подпись: А. Мокрицкий. 1841.

НЕФФ Тимофей Андреевич (Timoleon Karl von Neff.) (1805—1876). Исторический живописец и портретист. Профессор Акад. Художеств. Из его картин известны: „Купающаяся девушка", „Неаполитанка, сидящая в барке у руля" и др.

18. **ГОЛОВКА АМУРА**. К.М. 44×38. Справа, внизу подпись: Neff. 1871. (Из собран. Н. И. Васильева).

РОБИЛЛЯР. Французский художник-пастэлист, работавший в России в 40—50 годах XIX в.

19. **ПОРТРЕТ Имп. Александры Феодоровны.** Б. П. 71×55 (из собр. Н. И. Васильева).

20. **ПОРТРЕТ кн.** N. Б. П. (овал) 71×55. (из собр. Н. Васильева).

ТРОПИНИН Василий Андреевич (1776—1857).

Живописец - портретист. Крепостной Миниха, а потом Моркова. Получил свободу в 1823 году, Тропинин жил и работал в Москве. Из портретов наиболее характерны: портрет А. С. Пушкина, Н. Уткина, К. П. Брюллова, портрет самого художника и ряд других.

21. **ПОРТРЕТ КАЛУЖАНКИ Елизаветы Васильевны Мешковой,** урожд. Билиби-

ной. Х. М. 96×80. Справа на фоне — подпись: В. Тропинин. 1832 г. На обороте холста надпись: „Елизавета Васильевна Мешкова, урожд. Билибина, скончалась в 1828 г. 13 ноября на 25 г. своей жизни. Написан в 1832 году". (Дар В. Е. Яновской) (1918 г.).

ФЛАВИЦКИЙ Константин Дмитриевич. (1830—1866).

Исторический живописец, ученик проф. Ф. А. Бруни.

В 1864 г. за картину: „Княжна Тараканова в Петропавловской крепости" получил звание профессора. Картина эта имела шумный успех в русском обществе (нах. в Г. Т. Г.).

22. **ИТАЛЬЯНКА.** Х. М. 74×61. (овал). Справа, внизу подпись: Флавицкій. (Из собран. Н. И. Васильева).

Русская живопись второй половины XIX в. и начала XX в.

(Передвижники и искания жизненной правды).

АЙВАЗОВСКИЙ Иван Константинович (1817--1900). Профессор живописи и лучший русский маринист. Первым его учителем был Ф. Тоннер, от которого перенял манеру писания воды. Из его картин наиболее известны: „Девятый вал", „Буря у мыса Айя", „Гурзуф ночью", „Черное море".

23. „**МОРЕ ПРИ ЛУНЕ**". Карт. М.—23×33. Справа, внизу подпись: И. Айвазовский. На обороте надпись: „31 августа 1852 г. в г. Феодосии — подарена от Айвазовского Марии Брадке".
Из собр. Н. И. Васильева).

БЕГГРОВ Александр Карлович (1841—1914). Маринист. Ученик проф. А. П. Боголюбова. Лучшие из картин А. К. Б.: „Гавань в Гавре", „Зимний вид в Петербурге" и др.

24. „**БРЕТАНЬ**". Сепия 35×50.5. Слева, внизу подпись: Beggrow. 1887 г.

БЕЛЛОЛИ Андрей Францевич. (Род.?—1881 г.). Уроженец Рима, прибыл в Россию в конце 1850-х годов, скончался в СПБ 1881 г. Сначала занимался плафонною живописью, а затем позже перешел к портретной живописи и сделался быстро известным своими выполненными изображениями жен-

щин и детей. Его главное произведение есть „Купальщица".

25. „**КУПАЛЬЩИЦА**" (копия) Х. М. 38×27 (из собр. Н. И. Васильева).

26. **ПОРТРЕТ ЖЕНСКИЙ**. Б. Акв. 41.5× ×31.5. Справа, на фоне, подпись: St Peterbourg. A. B-ll li. 1860 (из собр. Н. И. Васильева.

БОГОЛЮБОВ Алексей Петрович — (1824—1896). Маринист. Профессор Акад. Художеств. Его картины: „Виды Константинополя", „Морские виды Бретани"— обратили внимание публики. Последняя турецкая война в ее черноморских и дунайских подвигах отразились в творчестве нашего мариниста.

А. П. Боголюбов основал в г. Саратове Музей им. Радищева, которому художник приходился внуком.

27. **МОРЕ ПРИ ЗАКАТЕ СОЛНЦА**". Х. М. 15.5×24. (Из собр. Н. И. Васильева).

ВОЛКОВ Ефим Ефимович (1844 — ?). Художественное образование получил в Акад. Художеств. Из его произведений достойны внимания: „В лесу по весне" (1878), „Лесная дорога осенью" (1880).

28. **ПЕТЕРБУРГСКАЯ СТОРОНА.** Х. М. 38×58. Справа, внизу подпись: Е. Волков. 1870. (Из собр. Н. И. Васильева).

ВИЛЛЕВАЛЬДЕ Богдан Павлович (1818—1903). Профессор батальной живописи. В Академ. Худо-

жеств занимался под руководством К. П. Брюллова. Большинство его жанровых картин взято из кампании 1812 г.

29. „**ВЗЯТИЕ ШУМЛЫ**“ Х. М. 68×98). (Из собр. Н. И. Васильева).

ГОЛЫНСКИЙ В. (Род.?).

30. „**РЫБНАЯ ЛОВЛЯ**“. Х. М. 67×90. Слева, внизу подпись — монограмма: В. Г. (Из собр. Н. И. Васильева).

ДУБОВСКОЙ Николай Никанорович (1859 — ?). Профессор пейзажной живописи Акад. Художеств. Из его картин: „Притихло“ (в Г. Т. Г.), „Московский Кремль зимой“ и ряд др.

31. „**ФИНЛЯНДИЯ**“. Этюд. Х. М. 27×36. Справа, внизу подпись: Н. Дубовской. (из собр. Н. И. Васильева).

32. „**В ГОРАХ**“. Этюд. Х. М. 26×35. Слева, внизу подпись: Н. Дубовской. (Из собр. Н. И. Васильева).

КАМЕНЕВ ЛЕВ Львович (1833—1886). Академик пейзажной живописи.

33. „**ДУБЫ**“. Этюд. Х. М. 28×40. Справа, внизу подпись Л. Каменев. (Из собр. Н. И. Васильева).

КАРАЗИН Николай Николаевич (1842 — 1908). Этнограф - художник. Занимался иллюстрированием русских и иностранных изданий, писанием исторических и этнографических картин.

34. **„ТРОЙКА У ПЕРЕПРАВЫ“.** Б. Акв. 18×25. Слева внизу подпись: N. Karasin. 1884. (Из собр. Н. И. Васильева).

ЛАГОРИО Лев Феликсович (1827—1905). Живописец-пейзажист. Учился в Акад. Художеств в СПБ. Совершенствовался в Италии и за привезенные с собой картины: „Фонтан Аннибала в Рокка-ди Папа близ Рима“ (в Г. Т. Г.) и „Понтинские болота“—получил звание профессора в 1860 г.

35. **„НА БЕРЕГУ“.** Х. М. 52×75. Справа, внизу подпись: Л. Лагорио. (Из собр. Н. И. Васильева).

36. **„В ГОРАХ КРЫМА“.** Х. М. 65×85. Справа внизу подпись: Л. Лагорио. 1852 г. (Из собр. Н. Васильева).

МАКОВСКИЙ Владимир Егорович 1846—1922 г.?). Художественное образование получил в Московск. училище живописи, ваяние и зодчества. В 1894 был назначен в профессоры-руководители при Акад. Художеств. Из его картин известны: „В приемной у доктора“ (1870), „Крах Банка“ (1881), „Оправданная“ (1882) (в Г. Т. Г.) и др. Кроме картин, он успешно писал портреты.

37. **„ГОЛОВКА ИТАЛЬЯНКИ“.** Этюд. Х. М. 35×46. Справа внизу, на фоне, подпись: В. Маковский 1889. (Из собран. Н. И. Васильева).

38. **„ПОРТРЕТ ГЕРАСИМОВА“.** Х. М.—48×62. Слева на фоне подпись: В. Ма-

ковский 1865 г. (Из собран. Н. И. Васильева).

39. **„ГОЛОВА СТАРИКА“.** Этюд. Х. М. 38×52. (Из собр. Н. И. Васильева).

ШКОЛЫ МАКОВСКОГО.

40. **„ПРОСИТЕЛЬ“.** Х. М. 63×41.5. Справа внизу подпись неразборчивая.

МЕЩЕРСКИЙ Арсений Иванович (1831—1903 г.). Учился (1844—57) в СПБ в Акад. Художеств под руководством С. М. Воробьева. В Швейцарии учился у А. Каляма. М. писал морские виды, льды и снега. Из его картин назовем: „Зимний вечер в Финляндии“. (1867), „У берегов Черного моря“. (1889), „Прибой“.

41. **„МАРИНА“.** Х. М. 24×37. Справа внизу подпись: А. Мещерский. (Из собр. Н. И. Васильева).

42. **„ПЕРЕД ГРОЗОЙ“.** Дер. М. 22×12. (Из собр. Н. Васильева).

43. **„РОЖЬ“.** (1886). Цинк. доска. 18×36. (Из собр. Н. И. Васильева).

НАУМОВ Алексей Аввакумович (1840—95). Живописец-жанрист. Учился в Академии Художеств. Известны его картины: „Белинский перед смертью“. (1882), „Дуэль Пушкина“. (1884).

Кроме жанров он писал и портреты.

44. **ПОРТРЕТ А. К. МЕЛЬГУНОВОЙ.** Х. М. 45×37. На обороте надпись: „Портрет

А. К. Мельгуновой — работ. Художника А. Наумова". (Поступило из б. имения „Богданово-Ханино", Лихвинского уезда, Калужской губернии в 1922 году).

ОРЛОВСКИЙ Владимир Донатович (1842 — 1914?). Русский пейзажист. Учился в Академ. Художеств. В 1878 г. получил звание профессора за картину „Сенокос".

Из его картин можно назвать: „Облака над морем" (1885 г.), „Пасмурный день" 1889).

45. **„ПЕЙЗАЖ С СЕРНАМИ".** Х. М. 95×151. Справа внизу подпись: V. Orlovsky, 85 г.

ПОЛЕНОВ Василий Дмитриевич (1844—1927). Исторический живописец, жанрист и пейзажист. Учился в Акад. Художеств, где был в классе проф. П. П. Чистякова.

В 1881 г. отправился в путешествие по Востоку. В этюдах, привезенных из путешествия, Поленов выявился прежде всего как пейзажист. Из картин можно отметить: „Грешница" (1887), (Р. М. Л.), „На Генисаретском озере" (1888), „Среди учителей" (в Г. Т. Г.); из жанровых картин: „Больная" (1878), написанная с большим натурализмом (в Г. Т. Г.). Из интимных пейзажей: „Московский дворик" (1877) и „Бабушкин сад" (1878), (в Г. Т. Г). В. Поленов был также декоратором и режиссером. С открытием С. И. Мамонтовым оперного театра в Москве, Поленов был приглашен туда в качестве декоратора.

46. **„ЛЕС И ПОЛЕ".** Этюд. Х. М. 25 × 44. Справа внизу подпись: В. Поленов. По-

ступило из Г. М. Ф. по акту за № 394, в 1925 году.

47. **„БАРЖА НА ОКЕ“.** Этюд. Х. М. 23×46. Справа внизу подпись: В. Поленов. 97. Поступило из Г. Т. Г. в 1928 году.

48. **„ВОДОПОЙ У ДЕРЕВНИ ПОЛЯНЫ“.** Б. Свинц. кард., подкраш. белилами. 24 × 21. Слева внизу подпись — монограмма: В. П. 1876 г. Сербия.

ПОПОВ Н. (Род.?).

49. **„ДОРОГА В ГОРАХ КРЫМА“.** Этюд. Карт. М.— 22×32,5. Слева внизу подпись: Н. Попов. 93. (Из собран. Н. И. Васильева).

ПРЯНИШНИКОВ Илларион Михайлович (1840 — 1894). Уроженец г. Боровска, Калужской губернии. Живописец-жанрист; получил образование в 1850-х годах в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Из произведений П. лучшими могут считаться: „Погорельцы“ (1870) (в Г. Т. Г.), „На тяге“, „Жестокие романсы“ (1881), „Возвращение с ярмарки“ (1883), „Спасов день“ (1887), „Порожняки“ (1872) (в Г. Т. Г.).

50. **„ЗАДВОРКИ“.** Этюд. Х. М. 40×53. Справа внизу подпись: Прянишников. **„ПЕЙЗАЖ“.** Х. М. 33×27. Слева внизу подпись неразборчивая.

51. **„МАРИНА“.** Этюд. Х. Д. 23 × 10. Справа внизу подпись: Прянишников.

РИЦЦОНИ Александр Антонович (1836 — 1902). В 1852 г. поступил в Академию Художеств, где состоял учеником проф. Виллевальде. Из многочисленных его картин, отличающихся хорошим рисунком, тонкостью письма — достойны внимания: „Римская таверна“ (в Р. М. Л.), „Чтение талмуда“ (в Г. Т. Г.), „Квартет диллетантов“ и нек. др.).

52. **„ЗА ТУАЛЕТОМ“.** Х. М. 26 × 14 (из собр. Н. И. Васильева).

СВЕРЧКОВ Николай Егорович (1817—1898). Батальический и жанровый живописец. В 1855 г. за картину: „Грузный экипаж с пассажирами, едущий в знойный летний день“ — получил профессорское звание. Сверчков вошел в известность картинами и рисунками, изображающих лошадей, охотничьи сцены. Из его произведений достойны внимания: „Алексей Михайлович с боярами на охоте близ Москвы“ (1874), „Масляница в деревне“ и др.

53. **„ТРОЙКА В МЕТЕЛЬ“.** Х. М. 50 × 70. Слева внизу подпись: Н. Сверчков. 1874. (Из собран. Н. И. Васильева).

54. **„УСТАЛАЯ ТРОЙКА“.** Б. Акв. 47 × 32. Слева внизу подпись: Николай Сверчков. 1887. (Из собран. Н. И. Васильева).

55. **СЦЕНЫ ИЗ ОХОТНИЧЬЕЙ ЖИЗНИ.** Б. кар. 22 × 35. Слева вверху подпись: Н. Е. Сверчков. 29 июня 1887 года.

56. **СЦЕНЫ ИЗ ОХОТНИЧЬЕЙ ЖИЗНИ.** Б. кар. 22×35. Справа внизу подпись: Николай Сверчков.

СОКОЛОВ Петр Петрович (1821—1899). Учился в Акад. Художеств под руководством К. Брюллова. Специальность его составляли изображения простонародного и солдатского быта, а также охотничьих сцен, но иногда он писал и портреты. Лучшие его произведения: „Конская ярмарка" (Г. Т. Г.), портрет литератора Терпигорева С. (Р. М. Л.) и иллюстрации к „Запискам охотника". Тургенева.

57. **„ТРОЙКА ЗИМОЙ".** Х. М. 21×25. Справа внизу подпись: Петр Соколов. 1867. (Из собр. Н. И. Васильева).

58. **„СЦЕНА У ДЕРЕВЕНСКОГО КАБАЧКА".** Б. Акв. 28×38. Справа внизу подпись: Петр Соколов. 1868.

СУРИКОВ Василий Иванович (1848—1916). Исторический живописец и жанрист. В 1870 г. поступил в ученики Акад. Художеств, где работал, главным образом, под руководством проф. П. П. Чистякова. Из его картин известны: „Утро стрелецкой казни", „Боярыня Морозова", Меньшиков в Березове" (Г. Т. Г.), „Ермак" (Р. М. Л.).

На выставках „Союза" художник экспонировал в последние годы пейзажами, этюдами к большим картинам и портретами.

59. **„ГОЛОВА БОЯРЫШНИ".** Этюд для картины „Боярыня Морозова". Х. М. 37×38. Слева вверху подпись: В. Сури-

ров. (Из собраний В. А. Харитоненко). Поступило из Г. М. Ф. в 1925 году).

СУХОДОЛЬСКИЙ Петр Александрович (1836—1903). Уроженец Калужской губ., Мосальского уезда. Художник-пейзажист. Учился в Акад. Художеств. В 1878 г. получил звание академика за картину: „Весенний разлив р. Оки" (Р. М. Л.).

Из картин С. назовем наиболее выдающиеся: „Болото" (Г. Т. Г.), „Деревня Желны в Калужской губернии" и др.

60. **НОЧНОЙ ПЕЙЗАЖ**. Х. М. 36×23. Справа внизу подпись: П. Суходольский. (Из собран. Н. И. Васильева).

ФИЛИППОВ Константин Николаевич 1830—1878 г. Живописец-баталист, изображавший также и жанровые сюжеты. Учился в Акад. Художеств (1850—1858) под руководством проф. Б. П. Виллевальде.

61. **„СЦЕНА ИЗ СЕВАСТОПОЛЬСКОЙ ВОЙНЫ"**. Перед боем. Б. Акв. 30 × 43. Справа внизу подпись: К. Филиппов. (Из собран. Н. И. Васильева).

62. **„СЦЕНА ИЗ СЕВАСТОПОЛЬСКОЙ ВОЙНЫ"**. После боя. Б. Акв. 30×43. Слева внизу подпись: К. Филиппов. (Из собран. Н. И. Васильева).

ШИШКИН Иван Иванович. 1831—1898 г. Русский пейзажист-рисовальщик и гравер-аквафортист. Учился в Московск. училище живописи, ваяния и зодчества, а потом в Акад. Художеств. Помимо живописи Ш. много занимался рисунком пером и офортом. В 1873 г. Акад. Худ. возвела его в звание профессора за картину: „Лесная глушь". Из

многочисленных его картин достаточно упомянуть: „Сосновый лес", „Горелый лес", „Утро в сосновом лесу" и ряд рисунков (Г. Т. Г.). Русский Музей в Ленинграде владеет картинами: „Корабельная роща", этюдами и рисунками.

63. **„ЛЕС ПО ДОРОГЕ В МАРИЕНГОФ".** Карт. М. 35×58. Справа внизу подпись: И. Шишкин 94. (Из собран. Н. И. Васильева).

64. **„ПОЛЕВЫЕ ЦВЕТЫ".** Х. М. 25×33. Слева внизу подпись: И. Шишкин. (Из собран. Н. И. Васильева).

65. **„ЗАХОЛУСТЬЕ".** Х. М. 14×28. (Из собран. Н. И. Васильева).

66. **„ДЕРЕВЬЯ".** Б. Кард. 31×47. (Поступило из Г. Т. Г. в 1928 г.).

67. **„ЛЕС".** Офорт. 17×23. Слева внизу подпись: Шишкин. 85. (Поступило из Г. Т. Г. за № 31895 в 1928 году).

ЭЛЛЕРТ Николай Людвигович 1845—1901 г.

68. **„ОБЛАЧНЫЙ ДЕНЬ".** Х.М. 35×48. Справа внизу подпись: Н. Эллерт. (Из собран. Н. И. Васильева).

ЯРОШЕНКО Николай Александрович 1846—1898 г.

Живописец-жанрист и портретист. Наиболее известны жанры Я.—: „Кочегар", „Заключенный", „Всюду жизнь". „Студент". „Курсистка" и „Невский проспект ночью", Я.— писал также и портреты. Лучшие из этих произведений портреты: В. Соловьева, Г. Успенского, А. Плещеева.

69. **„КУРСИСТКА“** (70-е годы) Х. М. 131×81. (Поступило из бывш. им. „Павлищево“, Мещовского уезда, Калужской губернии брата художника Ярошенко в 1920 г.).

70. **„СТАРИК-НИЩИЙ“.** Х. М. 83×65. Справа внизу, на фоне—подпись: Н. Ярошенко. 1892 г. (Поступило из бывш. имен. „Павлищево“, Мещовского уезда, Калужской губ. в 1920 г.).

71. **„ПОРТРЕТ МАТЕРИ ХУДОЖНИКА“.** Х. М.—81×56. (Поступило из. б. имения „Павлищево“, Мещовского уезда, Калужской губернии в 1920 году).

72. **„ПОРТРЕТ ДАМЫ С КОШКОЙ“.** Х. М. 89×71. (Поступило из бывш. имения „Павлищево“ Мещовского уезда, Калужской губернии в 1920 году).

73. **„ЗА ЧТЕНИЕМ ГАЗЕТЫ“.** Х. М.—42×55. На обороте надпись: „Н. Ярошенко. 1890 г.“. (Поступило из бывш. им. „Павлищево“ Мещовского уезда, Калужской губернии в 1920 году).

74. **„ГОРНАЯ РЕЧКА“.** Этюд. Х. М. 19×38. (Поступило из б. им. „Павлищево“, Мещовского уезда, Калужской губернии в 1920 году).

Русская живопись и графика начала XX в.

(Импрессионизм и формальные течения).

АНДРЕЕВ, Петр Васильевич. (Род. 1886 г.). Художественное воспитание получил в школе живописи и рисования Е. Н. Званцевой, где работал под руководством Бакста и Добужинского (1908—1911). Участвовал на выставках: „Треугольник" в СПБ. и в Об-ве Калужских художников АХРР (1924—1927). Его портреты маслом и акварелью рассеяны кое-где по Союзу.

75. **ПОРТРЕТ Т. К. БУЙНЕВИЧ.** Б. Уг., подкрашенный акварелью. 51×41. Справа внизу подпись: П. А. 15/VIII—1928 г. (Дар автора).

76. **ПОРТРЕТ ДЕРЕВЕНСКОГО МАЛЬЧИКА.** Б. Уг., подкрашенный акварелью. 44×36. Справа внизу подпись: П. А. 1928 г. (Дар автора).

БЕНУА, Александр Николаевич. (Род. 1870 года). Живописец и писатель по искусству. Работал в Париже и увлеченный Версалем, посвятил ряд картин изображению чопорной жизни дряхлого Людовика XIV. Бенуа выделяется, как иллюстратор и его рисунки к „Медному всаднику" и „Пиковой даме"— одни из лучших иллюстраций русской книги. Б. принадлежит „История живописи всех времен и народов, „Русская школа живописи" и др.

Принимая участие в организации и редактировании журнала „Мир искусства“, не чужд Б. и театру; он делал эскизы декораций и костюмов для постановок в б. Мариинском театре.

77. **ЕВНУХ И ИНОСТРАНЕЦ.** Б. Сеп. 24×18. Справа внизу подпись: А. Б. 1919 г. (Поступило из Г. М. Ф. по акту № 349, в 1925 г.).

78. **ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ.** Б. Акв. 29×44. Справа внизу чернилами подпись: Александр Бенуа. 1917 г. (Поступило из фонда Г. Тр. Г., № 8231, в 1928 г.).

79. **ПОРТРЕТ ХУД. А. А. РОСТИСЛАВОВА.** Б. Кард. 21×31. Внизу надпись: „Набросок с меня А. Бенуа во время заседания у него“. (Дар брата худ. С. А. Ростиславова).

БОГУСЛАВСКАЯ, К. (Род.?...).

80. **ДАМА С ЯБЛОКАМИ.** Б. Акв. 30,5×25,5. Справа внизу подпись: K. Boguslawsky. 1922 г. (Поступило из Г. М. Ф. по акту № 349, в 1925 г.).

БРОДСКИЙ, Исаак Израйлевич. (Род. 1883 г.). Окончил Художественную школу в Одессе и Акад. Художеств с заграничной поездкой; получал ряд наград и премий. Участвовал на выставках „Союза Русских художников“ и др. художественных обществ России и за-границей. Участвует на выставках АХРР.

Ряд его картин приобретены в русские и заграничные музеи.

81. **ЛУГ.** Этюд. Х. М. 62×72. (Поступило из Г. М. Ф. по акту № 349, в 1925 г.).

ВИНОГРАДОВ, Сергей Арсеньевич. (Род. 1869 г.). Учился в Московской школе живописи, ваяния и зодчества. Ученик и последователь И. Левитана. Его произведения имеются в Г. Т. Г. и в Р. М. в Ленинграде. Участвовал на выставках „Союза Русских художников" и в др. О-вах.

82. **ЛУННАЯ НОЧЬ.** Алупка. Х. М. 103×81. Справа внизу подпись: Сергей Виноградов. Алупка. 1916 г. (Из собран. Акопово). (Поступило из Г. М. Ф., № 349, в 1925 г.).

ВРУБЕЛЬ, Михаил Александрович. 1856—1910 г.). Живописец, портретист, график-иллюстратор, декоратор, мастер фресковой живописи и ваятель. Из его произведений можно отметить: „Демом", „Пан", „Царевна-Лебедь", портрет жены художника, В. Я. Брюссова, С. И. Мамонтова. Ряд иллюстраций к произведениям Лермонтова, фресковая живопись в Кирилловской церкви в Киеве.

Между 1898—1900 г.г. созданы им декорации и костюмы к „Царю Салтану", „Тангейзеру", „Чародейка" и т. д. Как скульптор и прикладник, Врубель работал в майоликовой мастерской в Абрамцеве.

83. **ФИЛОСОФИЯ.** Б. Акв. 26,5×9,5). (Поступило из фонда Г. Т. Г. в 1928 г., № 640).

ГРИГОРЬЕВ, Николай Михайлович. (Род. 1880 г.). Сын крепостного крестьянина Вятской губернии. Окончил Казанскую Художеств. школу (1903—1909) и Московскую школу живописи, ваяния и зодчества в 1912 г., где работал под руководством художников: А. Е. Архипова и К. А. Коровина.

Кроме живописи Г. занимался и офортом у Шевердяева. Участвовал на выставках: „Московском Т-ве", „Маковец", „О. М. Х.", „Мир Искусства", „Русский Север" и в др. художественных О-вах. Лучшие его картины, акварели и офорты приобретены в столичные и провинциальные музеи.

84. **МОСКОВСКИЙ ДВОРНИК.** Х. М. 71×53. Слева внизу подпись черной краской: Николай Григорьев. 20 г. На обороте надпись: „Николай Григорьев". „Двор". Москва, Селезн. ул., Сущевский туп. д. 13, кв. 13. (Поступило из Г. М. Ф. № 349 в 1925 г. 16250).

ДЕНИСОВ Василий Иванович. (Род. 1862 г.).

85. **МОРЕ.** Декоративное панно Х. М. 39×213. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г).

ДОБУЖИНСКИЙ Мстислав Валерианов. Род. 1875 г. Художник—график. В его произведениях тонкое чувство знания прошлого века (напр. декорации к „Месяцу в деревне" И. С. Тургенева) (Г. Т. Г.) сочеталось с знанием современного большого города с его многоэтажными домами, водой и туманами, „Гримасы города" (Г. Т. Г.), или современного человека—„Человек в очках" (Г. Т. Г.). До-

бужинский тонко чувствует линию и форму, холоден к тону, к игре света и тени.

86. **ГОРОД.** Б. Тушь. 33×27. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

87. **КАФЕДРАЛЬНАЯ ПЛОЩ. В ВИЛЬНЕ.** Б. Акв. 31×43. Справа внизу подпись: М. Д. 1917 г. (Поступило из фонда Г. Т. Г. в 1925 г.).

КОЗЛИНСКИЙ В. (Род.? . . . .).

88. **МИТИНГ.** Б. Тушь. 45.5×31. Слева внизу подпись: В. Козлинский 1919 г. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 году).

89. **НОЧЬ.** Б. Тушь. 45×30,5. Слева внизу подпись: В. Козлинский 1919 г. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

90. **ГОРОД.** Б. Тушь. 38×29. Справа внизу подпись: В. Козлинский 1919 г. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 году).

КОРОВИН Константин Алексеевич. Род. 1861 г. Живописец, портретист, декоратор и пейзажист. Учился в Московской школе живописи, ваяния и зодчества у Поленова, Прянишникова, Соврасова. Его творчество представлено в Музее Нов. Западн. живописи и в Г. Т. Г. Москве. Из его произведений известны: Портрет И. А. Морозова (1903 г.), Ф. И. Шаляпина. Из пейзажей: „Деревня“ (1902 г.), „Дворик“ (1905 г.), „Сарай“ (1906 г.), „Париж Вечером“ (1906 г.), „Париж Утром“ (1906 г.) и т. д. Из позднейших работ: „На Балконе“ (1915 г.), „Девушка

с Гитарой" (1916 г.). Лучшие эскизы его декораций: „Дон Кихот", „Конек-Горбунок", „Золотой Петушок" и ряд других.

91. **ЗИМНИЕ СУМЕРКИ**. Х. М. 66×88. Слева внизу подпись: Константин Коровин 1916 г. Охотино. На обороте холста, на бумажном ярлыке — надпись: „Выставка картин Союза русских художников. „Зимние сумерки" № 173. Приобретено И. К. Крайторг. (Поступило из фонда Г. Т. Г. в 1928 г. № 8922).

ЛЕБЛАН Михаил Варфоломеевич. Род. 1875 г. Сын крестьянина, Орловской губернии. Окончил Московскую Школу Живописи, ваяния и зодчества, где работал под руководством В. А. Серова, К. А. Коровина и в Акад. Художеств у И. Е. Репина. Был членом О-ва „Бубновый валет", и др. современных Худож. О-в Союза и заграницей.

Его произведения имеются: в Г. Т. Г. в Музее Революции в Ленинграде и в провинциальных Музеях.

92. **ЗИМА.** Этюд. Х. М. 30×43. Справа внизу подпись: М. Леблан. На обороте холста надпись: „М. Леблан. „Зима". Этюд". (Дар автора).

ЛЕВИТАН Исаак Ильич. (1861—1900). Художник — пейзажист. Учился в Московской школе живописи, ваяния и зодчества у Саврасова, а впоследствии у В. Д. Поленова.

Творчество Левитана можно разделить на два периода. Из первого периода можно отметить: „Тихая обитель, „Над вечным покоем", „Вечерний звон" и др.; из второго периода назовем: „Уборка сена" (1900 г.). (Г. Т. Г.), „Летний вечер" (1900 г.), „Весна" и др.

93. **В ПОЛЯХ**. Х. М. 28×22. Справа внизу пером подпись: „Этюд брата И. Левитана. А. Левитан". Поступило из фонда Г. Т. Г. в 1928 г.

94. **СНОПЫ.** Х. М. 26.4×23.5. Слева внизу подпись: И. Левитан. На обороте надпись: Г. М. Ф. 8844—И. Левитан. „Снопы". (Поступило из фонда Г. Т. Г. в 1928 г.).

ЛЕНТУЛОВ Аристарх Васильевич. Род. 1882 г. Учился в Пензенской Художественной школе и в частных Художественных мастерских. Участвовал на Художественной выставке „Бубновый валет" и в др. О-вах.

95. **ДВЕ ЖЕНЩИНЫ**. Х. М. 100×87. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г. № 349).

МАЛЯВИН Филипп Андреевич. Родился 1869 г. Живописец — жанрист, портретист и тонкий рисовальщик. Учился в Академии Художеств. у И. Е. Репина. Его произведения: „Девушка с чулком", „За книгой" (1895 г.), „Портрет сестры художника" (1899 г.) (Г. Т. Г.), „Бабы", за которые художник получил премию на Всемирной выставке и не менее замечателен „Вихрь" (1906 г.) (Г.Т.Г).

96. **АВТОПОРТРЕТ,** Б. свинц. кард. 3,15.×
×43. (Дар. художника А. В. Григорьева).

97. **АВТОПОРТРЕТ.** Б. Цвет кард. 31.5×44.

98. **РЯЗАНСКАЯ БАБА.** Б. Цвет. кард. 32×44.

99. **ТОЖЕ.**—Б. Цвет. кард.—31.5×44.

100. **ТОЖЕ.**—Б. Цвет. кард. 31.5×44. Справа внизу подпись Ф. М.

101. **ПОРТРЕТ ДАМЫ.** Б. Цвет. кард. 31.5×44. Справа внизу подпись: Ф. Малявин.

102. **ПОРТРЕТ ЖЕНЫ ХУДОЖНИКА.** Б. Свинц. кард. 32×44.5 Слева внизу подпись: Ф. М.

103. **ДВЕ ЖЕНЩИНЫ.** Б. Свинц. кард. 32×44.

104. **ГОЛОВКА ЖЕНЩИНЫ.** Б. Цвет. кард. 18×24.

МАНЕВИЧ А. (Род.? . . . .).

105. **ПЕЙЗАЖ—ОКОЛИЦА.** Х. М. 65×58. Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г. № 349.

МАРТЕН Дмитрий Яковлевич. Род.? . . . .

106. **КЛАДБИЩЕ В ЛУННУЮ НОЧЬ.** Карт. М. 108×78. Слева внизу подпись: Д. Мартен.

МЕЖЕКОВ Леонид Евгеневич. Род. 1890 г. Уроженец г. Боровска Калужской губернии. Художник-пейзажист. Участвует на выставках Калужских художников АХРР с 1923 года.

107. **ПЕЙЗАЖ КОМПОЗИЦИЯ.** Х. М. 51×47. Слева внизу подпись: Л. Е. М. 1922 г. (Дар автора).

108. **ПЕЙЗАЖ.** Этюд. дер. М. 39×46. Справа внизу подпись: Л. Межеков. 1926. (Дар автора).

МОРГУНОВ Алексей Алексеевич. (Род. 1884 г.). Учился в Московском Строгоновском Училище, а также у К. Коровина и С. Иванова. Участвовал на выставках: „Т-ва Московск. художников", „Бубновый валет", Мир искусства" и др. Худож. О-вах и за границей.

109. **КОМПОЗИЦИЯ.** Х. М. 75×47. На обороте, на бумажном ярлыке, надпись: „Композиция № 2. А. Моргунов". (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

МУСАТОВ-БОРИСОВ Виктор Элпидифорович. (1870—1906 г.). Художник — жанрист, портретист. пейзажист и мастер фресковой живописи. Учился в Московской школе живописи, ваяния и зодчества; в Академии Художеств у проф. П. Чистякова и у Ф. Кормона в Париже. В своих произведениях художник воспроизводит интимную тихую жизнь отжившей эпохи с ея кринолинами, белыми домами с колонниками, боскетами и проч. атрибутами. Из его картин известны: „Водоем", „Призраки", „Изумрудное ожерелье". Из акварельных эскизов фресок — „Весенняя сказка", „Летняя мелодия", „Прощальная прогулка", „Сон божества", „Реквием" и др.

Из пейзажей: „Балкон осенью“, „Осень“, „Куст орешника“. В Г. Т. Г.—находятся главные произведения художника.

110. **ДАМА В ПАРКЕ,** Х. М. 57×80. (Поступило из фонда Г. Т. Г. в 1928 г.).

111. **ГОРНАЯ РЕЧКА.** Этюд. Х. М. 30×46. (Поступило из фонда Г. Т. Г. в 1928 году).

НОАКОВСКИЙ Станислав Владиславович. (Род. 1842 г. Учился в Петроградской Академии Художеств на Архитектурном Отделении. По окончании ее и после заграничной поездки, проведенной, главным образом, в Италии и Франции, он поселился в Москве, где был приглашен в преподаватели Строгоновского училища, потом в училище живописи, ваяния и зодчества. В своих многочисленных архитектурных рисунках и набросках, воскрешающих не только архитектуру, но отчасти и быт изображаемых эпох, Н. показал себя настоящим мастером тонкого понимания стиля, изящества техники и прелести колорита.

112. **ВИД ЦЕРКВИ.** Б. Акв. 31×29. Справа внизу подпись-монограмма: S. H. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г., № 349).

ОБРАЗЦОВ Александр Сергеевич. (Род. 1889 г.). Учился в школе живописи и рисования В. Н. Мещкова в Москве (1908—1910 г.). С 1912 г. жил и работал в Тарусском уезде, Калужской губернии, как пейзажист. Свои произведения выставлял на 4—5 выставках АХРР в Калуге (1926—27 г.).

113. **БЕЛАЯ НОЧЬ.** Х. М. 43×61. Слева внизу подпись: А. Образцов. 1927 г.

РЕРИХ Николай Константинович. (Род. 1874 г.). Живописец-археолог, декоратор и график-иллюстратор. Его известные картины: „Заморские гости“ (1910 г.), „Город строят“ (1902 г.), (Г. Т. Г.), „Поход Владимира на Корсунь“ (1900 г.), (Г. Т. Г.).

Из области театральных декораций — „Князь Игорь“, „Принцесса Малэн“ и др.

114. **ТЕРЕМ ЯРОСЛАВНЫ.** Б. Паст. 50×63. Слева внизу подпись: Н. Рерих. 908 г. На обороте подпись: „Рерих“. „Терем Ярославны“. Государственная Третьяковская Галлерея. Кусевицкому“. (Поступил из фонда Г. Т. Г. в 1928 г.).

ПЕТРОВИЧЕВ Петр Иванович. (Род. 1875 года). Учился в школе живописи, ваяния и зодчества в Москве. Представитель „Союза русских художников“.

115. **НАЧАЛО ВЕСНЫ.** Х. М. 55 × 72. Справа внизу подпись: П. Петровичев. 1903 г. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

ПЕТРОВСКИЙ Вениамин Иванович (Род. 1875 г.). Живописец и офортист. Учился в Одесской художественной школе и в Париже у Симона, Мэнара и Кастэлюччоо. Участвует на Художественных выставках в Калуге АХРР.

116. **Никольские ворота** в Москве. Б. Офорт. (vernis mout) 12×9. (Дар автора).

ПОКРОВСКИЙ Александр Михайлович. (Род. 1881 г. Живописец-пейзажист и декоратор. Учился в Мо-

ковской школе живописи, ваяния и зодчества, а также у художников: Халявина, Пырина и скульптора Матвеева. Работал с К. Коровиным в б. Московском театре как директор. Участвовал за последние годы на выставке АХРР в Москве и выставках Калужских художников с 1923 г.

117. **Домик художника** А. А. Ростиславова в Калуге. Б. Акв. 30.5×44. Справа внизу подпись: А. Покровский 19. (Дар автора).

118. **Еврейский дворик** в Полтаве. Дер. М. 34×53. Справа внизу подпись: А. Покровский 21 г. (Дар автора).

119. **Задворки**. Этюд. Дер. М. 33×48. Справа внизу подпись: А. Покровский 19. (Дар автора).

120. **Мельница.** Б. акв. 50×34. Слева внизу подпись: А. Покровский 19 г.

121. **Еврейский дворик** в Полтаве. Б. акв. 40.5×41.

122. Тоже Б. акв. 31×47. Справа внизу подпись: А Покровский 1924 г. (Дар).

123. **Зима.** Х. М. Слева внизу подпись: А. Покровский 1924 г. (Дар автора).

РОДЧЕНКО Александр Михайлович. (Род. 1891 г.). Окончил Казанскую школу живописи в 1914 г. Свои произведения выставлял на всех государственных выставках с левым направлением с 1918-21 гг., а также в Берлине, Париже, Стокгольме, Амстердаме.

124. **Конструкция.** Б. Тушь. 16×11. Справа внизу подпись: Родченко 19. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

125. **Тоже.** Б. Тушь. 16×11. Справа внизу подпись: Родченко 19. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

РОСТИСЛАВОВ Александр Александрович (1860-1920 г.). Художник-график и писатель по искусству. Учился в Московской школе живописи, ваяния и зодчества, а потом вскоре перешел в Академ. Художеств, которую окончил в 1895-96 г. В Академии Художеств он учился у профессора П. Чистякова, В. Маковского. Р. принимал участие совместно с А. Бенуа в организации журнала „Мир Искусства".

Участвовал статьями по искусству в журналах: „Апполон", „Золотое Руно", „Старые Годы", „Театр и Искусство".

Ему принадлежит монография: „Жизнь и творчество" Андр. Петр. Рябушкина". На выставках „Мир Искусства" участвовал своими акварелями.

126. **Цветы.** Этюд. Х. М. 23×25. Справа внизу подпись: А. Ростиславов. 1903. IX/6. (Дар брата художника).

127. **Успенский собор** в Соловецком мон. Б. акв. 19×13. Слева внизу подпись: А. Ростиславов. 1912 г.

На обороте надпись: „Ростиславов Александр Александрович. Адрес: Заго-

родный пр., д. 20, кв. 18. Калуга: Воскресенская ул. „Успенский Собор в Соловецком мон.“. Цена 40 р. (Дар брата художника).

128. **Водяные ворота** в б. Борисоглебском монастыре. Б. акв. 16×13. Справа внизу подпись: А. Ростиславов. 1908 г.

На обороте надпись: А. А. Ростиславов — „Водяныя ворота в Борисоглебском монастыре, около Ростова Яросл. (XVII в.)“. Кузнецкий пер., д. 14, кв. 55“. (Дар брата художника).

САРЬЯН Мартирос Сергеевич. (Род. 1880 г.). Армянский живописец. Представитель б. О-ва „Голубая Роза“, Бубнового Валета“ и др.

Натюр-Морт. Фрукты. Х. Темп. 32×30. Справа внизу подпись: М. Сарьян. На обороте холста надпись: „Мартирос Сарьян. 15 года Nature-morte в голубой тарелке“. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

СРЕДИН Александр Валентинович. (Род. 1872 году). Учился у К. Коровина и В. Серова. Дальнейшее художественное образование получил в Париже. Из его картин известны: „Портретная“ в б. Имении Гончаровых „Пол. Завод“, Мед. у., Калуж. губ., „Комната Обнинских“ в б. имении „Белкино“, Калужск. губ., „Архангельское“ (Г. Т. Г.), „Комната Шаховской“ и др.

129. **Внутренность церкви.** Б. темп. 33×50 Справа внизу подпись: А. Средин. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

СТЕПАНОВ Владимир Сергеевич. (Род. 1888 года). Окончил Строгоновскую Художественно - промышленную школу в Москве. Учился под руководством художн. Д. Щербиновского, С. Виноградова и С. Ноаковского. Участвует на выставках Калужских художников АХРР с 1924 г.

130. **Гостинный двор**. (Южн. сторона) в Калуге Б. акв. 25×32. Справа внизу подпись: В. Степанов 26 г. (Дар автора).

УЛЬЯНОВ Николай Семенович. (1872 - 1924 г.). Учился в Московской школе живопи, ваяния и зодчества под руководством Прянишникова и Поленова. Был председателем Т - ва Московских художников.

131. **Весна.** Х. М. 75×104. (Дар жены художника).

ФАДЕЕВ Алексей Васильевич. (Род. 1878 г.). Живописец - пейзажист. Окончил быв. Строгоновскую Художественно - промышленную школу в Москве под руководством художников К. Коровина и Д. Щербиновского. Участвует на выставках Калужских художников АХРР с 1923 г.

132. **Улица в провинции.** Х. М. 43×47. Слева внизу пером подпись: А. Фадеев. (Дар автора).

ФЕДОРОВСКИЙ. (Род. ?). Художник - декоратор.

133. **Боярин в красном.** (Эскиз театрального костюма). Б. акв. 24×13. Поступило из Г. М. Ф. в 1925 году).

ЧАЙКОВ Иосиф Матвеевич. (Род. 1888 г.). Учился в Париже Ecole des décoratifs и Ecole des eaux

Arts. Участвовал на выставках: „Московское Т-во", „4-х Искусств", „Русских скульптуров" в Москве, а также заграницей.

134. **„Руфь".** Б. Тушь и сепия 28×36. Справа внизу подпись: И. Чайков. (Поступило из Г. М. Ф. по акту № 349. в 1925 г.).

135. **Тоже.**

136. **Тоже.**

137. **Тоже.**

ЧЕРНЫШЕВ Тихон Павлович. (Род. 1882 г.). Сын крестьянина, Калужск. губ. Окончил Пензенскую художественную школу и Академию Художеств. Ученик Д. Кардовского. Состоит председателем „Общины Художников" в Ленинграде.

138. **Старик с трубкой.** Этюд. Карт. М. 47×41. На обороте надпись: „Чернышев Тихон Павлович. Петербург, Петр. ст. Б. Пушкарская ул., д. № 48, „Дедка". Цена — пятьдесят червонцев (500 р. золотом)". Дар. автора.

ЧЕХОНИН Сергей Васильевич. (Род. 1878 г.). Художник-график.

139. **Натюр-Морт.** Б. Тушь. 14×17. Справа внизу подпись: Сергей Чехонин. 1919 г. (Поступило из Г. М. Ф. по акту № 349 в 1925 г.).

ШЕВЧЕНКО Александр Васильевич. (Род. 1882 г.). Окончил Строгоновское училище и школу живописи, ваяния и зодчества в Москве. В Париже учился у Карьера (1905-1906 г.). Свои произве-

дения выставлял на выставках: „Московское Т-во“, „Мир Искусства“, „Союз Молодежи“, „Ослиный Хвост“, а также за границей. В настоящее время числится в „АМХ'е“.

140. **„Читатель газеты“.** Б. Тушь. 24×18. Справа внизу подпись: Александр Шевченко 19 г. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

141. **На бульваре.** Б. Тушь. 23×18. Справа внизу подпись: Александр Шевченко. 19 г. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

ШКОЛЬНИК И. О. (Род. ?.).

142. **Улица.** Х. М. 64×49. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

ЩЕРБИНОВСКИЙ Дмитрий Амфимович. (1867 - 1926 г.). Учился в Петроградской Академии Художеств у П. П. Чистякова и у И. Е. Репина. В Париже работал у Robert'a Fleuri. После заграничной поездки поселился в Москве, где был преподавателем в Строгоновской школе и в училище живописи, ваяния и зодчества. С 1893 года участвовал на художественных выставках в Москве, Петрограде, Мюнхене, Берлине. Его ученики: Фалилеев, Чехонин, Б. Григорьев, Шевченко, Герасимов, Шухаев и др.

143. **Пейзаж.** Х. М. 62×51. Справа внизу подпись: Щербиновский. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 г.).

ЯКУЛОВ Георгий Богданович. (Род. 1884 - 1928 г.).

144. **„Кафе“.** Карт. М. 31×41. (Поступило из Г. М. Ф. в 1925 году).

Иностранная живопись XVI—XIX в.в.

АБРААМ ВАН-БЭЭРЕН (Abraham van-Beeren?) 1620—1675) (приписыв.). Голландский живописец.

145. **НАТЮР-МОРТ** (фрукты). Х. М. 109×84. На обороте надпись: „Adrian van-Beøren. AEO".

БОБИЕ (Bobiè). Фламандский художник.

146. **БАТАЛИЯ.** Дер. М. 51×38,5. Слева внизу подпись Bobié. 1709.

Н. БОСХЭРТ (N. Bosschaert?). Фламандский художник первой половины XVII в.

147. **БУКЕТ.** Дер. М. 46×31. Внизу, на фоне подпись-монограмма: H. B. A. 1634.

БРАНДИ ИАЧИНТО (Brandi Hyacinfo) 1623—1691. Итальянский исторический живописец, родившийся в Гаетà. Был учеником Жан'а Ляфранс'а.

148. **„КАЮЩИЙСЯ ПЕТР".** Х. М. 92×72. На обороте надпись: „...".

149. „HIAZINTO BRANDI ORICINALE". (Поступило из бывш. имения „Павлищево", Мещовского у., Калужской губ. в 1920 г.

БРАСКАССА ЖАК РЕЙМОНД (Brascassat Jacques Reymond) (1804—1867). Французский художник-пейзажист и анималист. Был учеником Теодора Рихарда и Херзента. Вначале он писал пейзажи а потом пристрастился к писанию животных. Из

многочисленных его картин, отличающихся тонкостью письма, свежестью красок, наблюдательностью и естественностью движения — особенно известны: „Бой быков“ (1837), „Пастбище в Бургундии“ (1843), (в Лейпцигском музее), „Бык“ (в Амстердамском музее), „Корова, защищаемая быком от волков“ и др.

150. **„КОРОВЫ НА ПАСТБИЩЕ“.** Дер. М. 63 × 48. Справа внизу на фоне подпись: R. Brascassat (Из собр. Н. И. Васильева).

151. **„КОРОВА, КОЗА и СОБАКА“.** Х. М. 100 × 65. Справа внизу, на фоне подпись: J. R. Brascassat. (Из собран. Н. И. Васильева.

КОЛЭН ЭЛОИЗА СУСАННА (Colin Heloïse Suzanne) 1820—1873. Французская художница, миниатюристка и акварелистка.

152. **СЕСТРА С БРАТОМ.** Х. М. 40 × 26. (Из собр. Н. И. Васильева).

ДЕЛЯКРУА ЭЖЕН (Ferdinand-Victor-Eugene Delacroix) 1798—1863. Французский живописец. Содержание его картин крайне разнообразное по темам: библейские, мифологические, средневековая и новейшая история, народный быт и природа.

153. **„МОРСКОЙ ВИД“.** Х. М. 18 × 24). Из собр. Н. И. Васильева).

ДИЛЛЭНС ГЕНРИХ (Dillens Henri) 1812—1872. Бельгийский живописец-жанрист.

154. **„ИСПАНСКИЙ КОРОЛЬ СЛУШАЕТ ЦЫГАН“.** Дер. М. 66 × 91. Внизу подпись: Henri Dillens anno 1852 г. (И собр. Н. И. Васильева).

ВАН ДИВЕРДОНИК (Van Diverdonick). Голландский художник анималист второй половины XIX в.

155. **„ОВЕЧКИ“.** Красн. дер. 16 × 24,5. Слева внизу подпись: Van Diverdonick 1873 г.

ЭНДЕРС ЭДУАРД (Enders Edouard) (1822 — 1883 Жанровый и исторический художник. Сын и ученик Иоганна Эндерс, под руководством коего научился историческому жанру. Учился также в Венской Академии и Париже. Из его произведений отличаются: „Шекспир, читающий Макбета при дворе королевы Елизаветы“, „Рембрандт в своей мастерской“, „Елизавета и Ван-Дейк“. Э., писал также портреты маслом и миниатюры.

156. **„ДАМА В ГОЛУБОМ“.** Линолеум. М. 34 × 30. Слева внизу подпись: Edouard Enders. [857. (Из собр. Кантакузен).

ЭНФЕРАВЕННИ (Fnferavenni). Итальянский художник.

157. **„МАЛЬЧИК С БУТЫЛКОЙ.** Х. М. 40 × 33. На обороте, на бумажном ярлыке, надпись: “из д. Шереметева, за № 86“.

ФОР ТЕОДОР (Fort Th.). Французский художник-анималист середины XIX.

158. **„ЛОШАДЬ В КОНЮШНЕ“.** Х. М. 33 × 41. На обороте надпись: „Упл. 2070 fr.

ГОЛЛАНДСКОЙ ШКОЛЫ (École Hollandaise). Неизвестный художник.

159. **„КУРИЛЬЩИКИ“.** Дер. М. 20,5 × 32.

160. **„ПРОДАЖА КРАБОВ И ОМАРОВ“.** Дер. М. 21 × 25.

161. **„МЕЛЬНИЦА“.** Дер. М. 40 × 54.

ХЭЙСМАН КОРНЭЙ (Huysmam Corneille) 1648—1727. Фламандский художник-пейзажист. Учился у Жака д'Ахтуа в Антверпене и у Якова д'Артуа в Брюсселе. Х. в свои пейзажи вводил иногда и фигуры. Лучшие его работы находятся в галлереях Антверпена, Берлина, Дрездена, Лондона и др.

162. **„ПЕЙЗАЖ С ФИГУРАМИ“.** 25 × 39. На обороте надпись: „Corneille Huysman. (Антверпен). 1648“.

ЖОЛИ ЖЮЛЬ (Joly Jules). (Род. 1820 г.). Французский живописец-пастелист, ученик Ж. Коньэ и Дэбра.

163. **ПОРТРЕТ ГР. ДЮ-БАРИ.** Б. Паст. (овал) 53 × 45).

ЖОН АДОЛЬФ (Daniel-Adolphe-Robert Jones) 1806—1874. Бельгийский художник-пейзажист и анималист. Он был учеником Verboehover'a (Вербухо-вер'а).

164. **„ОВЕЧКИ“.** Дер. М. 30 × 38.

КЛЭНИГ ХРИСТИАН (Kleinig Christian) 1779—1848). Немецкий живописец-пейзажист и гравер.

165. **„ПАСТБИЩЕ“.** Х. М. 107 × 133. Слева внизу подпись: Kleinig. 1810.

МЕЙЕР ИОГАН-ГЕНРИХ-ЛЮДВИГ (Iohann-Heinrich-Louis) (1809—1866). Голландский художник-маринист, ученик Вэстэнберга и Пикнеманна и Амстердамской Академии. Амстердамский музей имеет его картины: „Буря в проливе Ляманш" (1853), „Буря на французском берегу" (1856) и др.

166. **„НА МОРЕ".** КР. Дер. М. 51 × 37,5. На обороте надпись: „Meyer, moderne Ecole Hollandaise, Prix 500 fr.". Поступило из б. имения Горчаковых, „Барятино", Тарусского у., Калужской губернии в 1919 г.

Л. де-МОНИ (Louis de-Moni) (1698—1771). Голландский живописец, ученик Ван Кэссэль, К. Визе. Он подражал Доу и Мьэри. Его произведения имеются в Вене, Карлсруэ, в Петербургском Эрмитаже.

167. **„МЕРТВЫЕ РЫБЫ".** Х. М. 43 × 63. (Из собр. Н. И. Васильева).

ОММЕГАНК БАЛЬТАЗАР ПОЛЬ (Balthasar Paul Ommeganck) 1755 - 1846. Фламандский живописец-анималист.

168. **„ОВЕЧКИ".** Красн. Дер. М. 55 × 74. На обороте надпись: „Одна из его картин была продана за 12.000 франков с аукциона в 1835 г. Картина подписана с левой стороны внизу: Б. Оммеганк. 1822 г. Цена 1600 франков". Поступило из б. им. Горчаковых, „Барятино", Тарусского у., Калужской губ. в 1919 г.

ВАН ОСТАДЕ АДРИАН (Van Ostade Adrian) (1610—1685. Голландский живописец, гравер-офортист; ученик Фр. Гальса. Изображал сцены из крестьянского простонародного быта. Как на образцы таких работ, можно указать: на „Крестьянскую пляску в шинке" (Дрезденская галлерея), „Крестьянскую драку" и „Крестьянское семейство" (Гос. Эрмитаж в Ленинграде). Кроме картин О. произвел немало рисунков и превосходных офортов.

169. **„В ТАВЕРНЕ".** Х. М. 50×63. Слева внизу, на фоне, подпись: A. V. Ostade. Поступило из б. им. Ярошенко, „Павлищево", Мещовского у., Калужской губ. в 1919 г.

РАДМОНДИ (Radmondi). Итальянский художник конца XIX века.

170. **„РЫБЫ В КУХНЕ".** Х. М. 36×26. Справа внизу подпись: Radmondi. 1897 г.

ШКОЛЫ РАФАЭЛЯ (école de-Rafael).

171. **МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ** (приписываемая школе Рафаэля). Дер. М. 71×57,5. Поступило из б. им. Горчаковых, „Барятино", Тарусского уезда, Калужской губернии в 1919 году.

РЕМБРАНДТ ВАН-РЕЙН (Rembrandt van-Rijn) 1606—1669). Знаменитый голландский живописец и гравер-офортист. Его творчество хорошо представлено в Гос. Эрмитаже в Ленинграде.

172. **„НОЧНОЙ ДОЗОР“** (копия). Дер. М. 85×106. На обороте надпись: „Rebrandt van-Rijn. „La ronde de nuit“. Le chef de compaynie en velours noir et l'écharfe. rouge est Franz Banning, Kock seigneur de Pourmerland et Hpendam. Prix 1025 fl.“. Рембрандт ван-Рейн. „Ночной дозор“, Начальник дозора в черном бархате с красным шарфом, Франц Баннинг и рядом с ним Кок владелец поместий Пурмерлянд и Хпендам. Цена 1025 флоринов. (Поступило из б. им. Гончаровых, „Барятино“ Тарусского у., Калужской губ. в 1919 г.

173. **„ПИР“** (копия). Х. М. 97×146.

174. **„ПОРТРЕТ МАТЕРИ РЕМБРАНДТА“** (копия). Дер. М. 45×33.5.

РОЗА САЛЬВАТОР (Rosa Salvator) 1615—1673. Итальянский живописец, гравер, поэт и музыкант. Ученик Рибера и А. Фальконэ. Р. Выказал большое разнообразие в выборе сюжетов для своих картин, он писал: исторические картины, сцены из быта пастухов, солдат, бандитов; изображал суровые горы, дикие ущелья, баталические сцены и портреты. В последние годы своей жизни усердно занимался офортом собственной композиции, из которых многие могут быть причислены к лучшим созданиям художника.

175. **МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ С ФИГУРАМИ.** Х. М. 46×34. (Поступило из б. им. Гор-

чаковых, „Барятино“, Тарусского уезда, Калужской губернии в 1919 году).

ШКОЛЫ РУБЕНСА (école de-Rubens).

176. **„ВОЗВРАЩЕНИЕ ИЗ ЕГИПТА“.** Дер. М. 69×49. (Поступило из б. им. Горчаковых, „Барятино“, Тарусского у., Калужской губ. в 1919 г.).

177. **„ПИРАТЫ“.** Х. М. 181×131.

САЖЬЭ ЕВГЕНИЙ (Sagier Lugène). Французский художник второй половины XIX в.

178. **„МАТЬ И СЫН“.** Х. М. 81×65. Справа вверху подпись: Eugène Sagier. 1861. (Поступило из быв. имения Горчаковых, „Барятино“, Тарусского у., Калужской губернии в 1919 г.).

СХАЛЬКЕН ГОДФРИД (Schalken Godfrid) (1643—1706). Голландский живописец и гравер. Начал учиться живописи сперва у Сам. ван-Гогсроатена, а потом у Г. Доу. Изображал преимущественно бытовые сцены, при чем любил освещать их пламенем свечей. Картины его встречаются во многих музеях и частных коллекциях.

179. **„СПЯЩАЯ ЖЕНЩИНА“**, освещенная свечей. Х. М. 88×70. На обороте надпись: „Cabinet gallerie du comte (неразборчиво) Schalken. Заплачено 673 р. 25 к.)“. (Поступило из б. им. Горчаковых, „Ба-

рятино", Тарусского у., Калужской губ. в 1919 г.).

Фон ТАЛЭНС КАРЛ (von Talens Karl). Немецкий художник конца XVII в.

180. **„ВЕРХОВАЯ ЛОШАДЬ".** Х. М. 44×34,5. На обороте надпись: „Karl von Talen-Pinxit. 1697 г.". (Поступило из б. им. Горчаковых, „Барятино", Тарусского у., Калужской губернии в 1919 г.).

ТРОЙЭН А. (Troyen A.) (1605—1650). Голландский живописец, ученик Т. Пэйнас. Писал итальянские пейзажи, а также жанровые картины. Его картины: „Грот с колоннами", „Грот с разбойниками" (Кассель), „Жертвоприношение в гроте" (Лилль) и др.

181. **„ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ В ГРОТЕ".** Дер. М. 34×56. Слева внизу подпись: A. Troyen. 1646. (Поступило из б. имен. Горчаковых, „Барятино", Тарусского у., Калужской губ. в 1919 г.).

ВЭНН АДРИАН ван (Andrian van Venn (1589—1662) Голландский живописец-жанрист и портретист.

182. **„СТАРИК С ДЕРЕВЯННОЙ НОГОЙ И СТАРУХА".** Дер. М. 38×29. Внизу подпись: Venne A. V. fc. (Поступило из им. Горчаковых, „Барятино", Тарусского уезда, Калужской губернии в 1919 г.).

ВАЛЛЭ ЭТЬЕНН (Vallée Etienne). Французский художник-пейзажист XIX в. Он выставлял свои произведения в салоне в 1873 году.

183. **„ОСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ".** Х. М. 47 × 64. Справа внизу подпись: E. Vallée. 72.

ВАТТО ЖАН - АНТУАН (Watt-an Jean - Antoine?). (1684—1721).

184. **ПЕЙЗАЖ С ФИГУРАМИ.** Х. М. 74×107. На обороте надпись: „Живопись переведена с дерева на полотно в 1883 году в С.-Петербурге Н. Сидоровым. (Дар Н. И. Булычева).

СКУЛЬПТУРА

русских и иностранных мастеров конца XVIII в. и начала XX в.

Ф. БАЦЦАНТИ (F. Bazzanti) (Итальянский мастер середины XIX в.).

185. **ЧИТАЮЩИЙ МАЛЬЧИК.** Карр. мр. 44×16×16. На пьедестале, с задней стороны процарапана подпись: F. Bazzanti. Florence. На книге надпись: „Canova". (Из собран. Н. И. Васильева).

ГУДОН Жан Антуан (Houd n Jean. Antoine) (1741—1828 г.).

Знаменитый французский скульптор. Из произведений Г. особенно замечательны: статуя Вольтера, изображающая его сидящим (в фойэ Théâtre-Français в Париже и повторение) (мрамор) (в Государств. Эрмитаже в Ленинграде), статуя „Дианы" (мрамор) (1780), имевшая большой успех у публики и расхваленная художественной критикой; бюсты Дидро и Даламбера (Гос. Эрмит. в Ленинграде).

186. **СТАТУЭТКА ВОЛЬТЕРА,** Франсуа Аруэ. Бронза 33×13×18 с пьедесталом. На пьедестале, на фарфоровой доске — надпись: „Présenté a sa majésté Imp riale par son trés humble et très obéissant servit ur

Houdon en 1779". Поднесенная ее Имп. Величеству преданнейшим и покорнейшим слугою Гудон в 1779. На пьедестале подпись: Houron 1778. Дар Н. И. Булычева.

ДАГОНЭ (т), Эрнест (Dagonet, Ernest). Французский скульптор, работавший в конце XIX и нач. XX в. Был учеником скульптора Моро-Вотье и художника Жан-Поля Лоран. Выставлял с 1883 г. почти ежегодно в Салоне (Салон французского искусства в Париже) свои строго академические работы. Кроме его многочисленных портретов могут быть упомянуты следующие главные работы: „Ева", „Потерянный рай" (1895) наход. в Люксембургском музее, „Ночь" (1890) (Мр. нах. в сенатском Дворце в Париже), „Охотники на медведей", (Бр., в Анжерском музее), „Олень, захваченный волками" (Бр., закупленный городом Парижем) и др.

187. **АВРОРА. Бронза.** 89×24×24. (Из собр. Н. И. Васильева).

КАРРЬЭР БЭЛЛЭЗ АЛЬБЕР ЭРНЕСТ (Carrier Belleuse, Albert Ernest) (1824—1887). Французский скульптор; был учеником David-a d'Angers. В 1840 г. поступил в школу изящных искусств. Слава его началась в 1861 г. с его группой „Salve regina" и „Вакханка" (1863 г.) (Техника его произведений смешанная и тонкая; изысканность его групп напоминает Clodien-a) К. был директором Художественного отделения на Севрской фабрике.

188. **Венера с купидонами.** Фарфор. 57×16×16. На пьедестале подпись: A Carrier.

189. **Тоже.**

КЛОДТ фон-ЮРГЕНСБУРГ Петр Карлович (1805—1867). Один из лучших скульпторов в России. В 1838 г. Акад. Художеств. возвела его в профессоры и поручила ему преподавать скульптуру в ее классах. Как на лучшие из его работ, должно указать на четыре группы коней с удерживающими их юношами, украшающие собою Аничков мост в СПБ. (1850 г.). В 1858 г. получает звание заслуженного профессора.

190. **Конная группа.** (Модель группы Аничкова моста в СПБ). Бронза. 41×22×34. На пьедестале надпись: „Собственность Императорской Академии Художеств. Фабрика К. Ф. Верфель. Ст. Петербург".

191. **Тоже.**

КОЛЛЭ, ЭТЬЭНН (Collet Etienne) (1761—1843). Французский скульптор. К. обучался некоторое время в Академии изящных искусств в Париже. Работал в скульптурной мастерской корабельной верфи в Бресте, руководителем которой был с 1797—1840 г. К. занимался также резьбой по дереву.

192. **Ночь.** Бронза 184×53×79. (Поступило из б. им. Кантакузен „Грабцево", Калужск. у. и губ. в 1922 г.).

ЛАНСЭРЭ Евгений Александрович. (1848—1887). Талантливый скульптор, лепивший исключительно небольшие фигуры и группы. С ранних лет занимался лепкой фигур лошадей и людей,

быстро усовершенствовался в этом деле. Брал уроки у опытных скульпторов. В 1869 г. Акад. Художеств присудила ему звание классного художника.

193. **ДЖИГИТ НА КОНЕ.** Бр. 28×9×18 вместе с подставкой. На подставке подпись: Лансэрэ. 1875. Отливал Ф. Шопэн.

194. **ПИЛИГРИМ.** Бр. 26×15×18. На подставке подпись: „Е. Лансэрэ". (Из собран. Н. И. Васильева).

МЭН, ПЬЭРР ЖЮЛЬ (Mêne Pierre Jules). 1810—1879. Французский скульптор, ученик Р. Саннэр. Он изображал преимущественно животных, напр.: „Лисица и собака" (1838), „Победитель на дерби" бронзовая группа (1864), „Соколиная охота" (Бр. 1844 г.), „Торреодоры" (1878) и др.

195. **ДВЕ БОРЗЫЕ СОБАКИ.** Бр. 16×11×20. вместе с подставкой. На подставке подпись: Mêne (Из собран. Н. И. Васильева).

НАНС Е. (Род)?

196. **БЫК. Бр.** 19×13×40. На подставке подпись: Лепил Е. Нанс. 1875.

НЕИЗВЕСТНОГО русского мастера конца XVIII в.

197. **ПОРТРЕТ АФАНАСИЯ АБРАМОВИЧА ГОНЧАРОВА,** основателя писчебумажной фабр. в „Пол. Заводе", Калужской губ. Бар. Мр. Круг. Диам. 30. Поступило с могилы Гончаровых „Пол. Завод"., Калуж. губ. в 1921 г.

НЕИЗВЕСТНЫХ итальянских и др. мастеров конца XIX в.

198. **РЫБАЧКА.** Карр. Мр. 67×17×17 с подставкой. (Из собр. Н. И. Васильева).

199. **ВЕНЕРА.** Карр. Мр. 37×14×8,5. (Из собр. Н. И. Васильева).

200. **ГЕРМЕС.** Карр. Мр. 49×14×14 с подставкой. (Из собр. Н. И. Васильева).

201. **МАЛЬЧИК** с птичкой (Умиленье). Мр. 57×18×16. (Из собр. Н. И. Васильева).

202. **ПРОДАВЩИЦА** лимонов. Бр. 31×10×14 с подставкой. На подставке надпись: „Prix de Rome. Debut. Pinedo Bronzier Paris". (Из собр. Н. И. Васильева).

203. **ДАВИД** (Копия). Зелен. гр. 102×34×21 с подставкой. (Из собр. Н. И. Васильева).

204. **УМИРАЮЩИЙ** галл. (копия) - Мр. 53×97×38. (Поступило из б. им. Горчаковых „Барятино", Тарусского у., Кал. губ. в 1919 г.)

205. **ДАМА С ВЕЕРОМ.** Карр. Мр. 96×26××24. (Из собр. Н. И. Васильева).

206. **ЖЕНСКАЯ ФИГУРКА.** Слонов. кость и дер. 22×8×8. (Поступило из Губфонда за № 4007).

207. **МУЖСКАЯ ФИГУРКА.** Слонов. кость и дер. 22×7,5×8,5. (Поступ. из Губфонда за № 4006).

208. **СТАТУЭТКА ТУРКА**. Сер. глина 27×
×11×10 (Поступило из Губфонда).

НИКИФОРОВА-КИРПИЧНИКОВА Екатерина Дмитриевна. Род. 1879. Уроженка г. Калуги. Художественное образование получила в Московск. школе живописи, ваяния и зодчества (1901—1907), где работа под руководством скульптура П. Трубецкого и С. Волнухина; два года пробыла в мастерской художн. В. Серова и К. Коровина, у которых занималась исключительно рисунком. С 1915—1924 была за границей. В Париже участвовала в разных художественных обществах.

209. **„РЕВОЛЮЦИЯ“** (1910 г.). Цем. 47×
×63×38. (Дар автора).

210. **„КАВКАЗ“** (1912). Раскр. гипс 60×109×
×54. (Дар автора).

211. **„АККОРД“** (1922 г.). Красн. дер. 58×
×52×9. Справа внизу подпись — монограмма: Е. К. (Дар автора).

212. **„ПО ТУ СТОРОНУ“** (1923). Красн. дер. 39×12×16. Сбоку подпись: Е. К. (Дар автора).

213. **„КРАСНАЯ ЗВЕЗДА“.** (1923). Барельеф. Орех. дер. Справа внизу подпись—монограмма: Е. К. (Дар автора).

ОБЕР Артемий Лаврентьевич. (Род. 1843). Одно время учился в Акад. Художеств, а затем в Париже, где помимо мастерской работал в зоологическом саду.

Автор большого количества статуэток животных, памятника Пешкову, Екатерины II в сквере Обуховской больницы и др. В 1893 г. признан академиком.

214. **БАШКИР НА КОНЕ.** Чуг. 37×38×14 с подставкой. На подставке подпись: А. Обер 1872 г.

ПОЗЕН Леонид Владимирович (Род. 1849—1926).

215. **БЮСТ ХУДОЖНИКА** Ник. Алекс. Ярошенко. (1846—1898). Гипс. 71×56×29. На обрезе бюста, с левой стороны — подпись: Леп. Л. Позен. 1899. Поступило из б. им. „Павлищево"—Ярошенко, Мещовск. у., Калужск. губ., в 1919 г.

Сокращения, принятые в каталоге.

Х — холст.
Б — бумага.
Бар.— барельеф.
Карт.— картон.
Акв. — акварель.
Цвет. кард. цветной карандаш.
Свинц. кард.— свинцовый карандаш.
Уг.— уголь.
Сангв.— сангвина.
Паст.— пастэль.
Дер.— дерево.
Гр.— гранит.
Красн. дер.— красное дерево.
Орех. дер.— ореховое дерево.
Мр.— мрамор.
Карр. мр.— Каррарский мрамор.
Бр.— бронза.
Чуг.— чугун.
Темп.— темпера.
Цем.— цемент.
Собр.— собрание.
Бывш. — бывший.
Г. Т. Г.— Государственная Третьяковская Галлерея.
Р. М Л.— Русский музей в Ленинграде.
Г. М. Ф.— Государственный Музейный фонд.
Г. Эрм.— Государственный Эрмитаж.

Две цифры со знаком × между ними обозначают размеры с произведений живописи и рисунков в сантиметрах: первая цифра обозначает—высоту, вторая—ширину; три цифры с таким же знаком между ними обозначают размеры скульптурных произведений в сантиметрах: первая цифра — высоту, вторая — ширину и третья — глубину.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стран.

1. Петровский С. А. Из истории Калужского Художественного музея ..... 3—16

2. Безсонов С. В. Экскурсия по Художественному отделу Калужского Музея ..... 17—80

3. Левандовский В. Н. Каталог Художественного отдела Калужского Музея ..... I—LIII

ИЗДАНИЯ КАЛУЖСКОГО МУЗЕЯ.

Безсонов С. В. Дом Исторического музея, бывш. Кологривовой в г. Калуге. 1928 г. Стр. 35. Иллюстр. 8, 2 плана. Ц. 80 к.

Печатается:

Шереметева М. Е. Женский костюм в монастырщине, б. Перемышльского у., с 16 иллюстр.

Приготовлено к печати:

Путеводитель по Историческому отделу Калужского музея.

Здесь же можно получить:

Безсонов С. В. Калужский деревянный ампир. Изд. Коллектива научных работников. Стр. 32. Иллюстр 11. Ц. 1 р.

Шереметева М. Е. Свадьба в Гамаюнцине, Калужского уезда. Изд. Общ. Истории и древност. Стр. 111. Ц. 80 к.

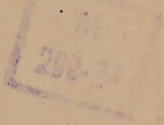
ОШИБКИ, ОПЕЧАТКИ и ПРОПУСКИ.

Страница.	Строка.	Напечатано.	Следует читать.
9	11 снизу	Кантакузенов	Кантакузен
9	10 сверху	Оимерганка	Оммеганка
10	12 и 13 сверху	XVIII в.	XVII в.
22	15 снизу	Соверженное	Совершенное
22	11 „	Состоя ли Бранди	Состоял и Бранди
28	10 сверху	Колоритических	Колористических
30	8 и 9 снизу	выполнения	выполнением
31	7 „	натюрмор	натюрморт
34	11 сверху	лежит пастушок	сидит пастушок
36	11 и 12 снизу	Эримитажный	Эрмитажный
40	4 „	порутчика	поручика
40	7 сверху	Робильяра	Робилляра
40	14 „	1869 г.	1769 г.
48	5 „	пейзанина	пейзан'а
74	7 „	Род. 1894 г.	Род. 1874 г.
76	7 „	посителю	посетителю
XXII	13 „	Акопово	Акопова
XXIII	8 снизу	Валерианов	Валерианович
XXIII	13 сверху	Московский дворник	Московский дворик
XXVII	1 „	3,15×43	31,5×43
XXXI	4 „	как директор	как декоратор
XXXI	13 снизу	пропущено	Дар автора
XXXI	11 „	„	Дар автора
XXXI	9 „	Дар	Дар автора
XXXIV	1 „	école des eaux	école des beaux
и XXXV		Arts	Arts
XXXVII	13 „	Hyacinfo	Hyacinto
XLVIII	4 сверху	Houron	Houdon
XLIX	14 снизу	Etienn	Etienne

Чиньяни Карл (Carlo Cignani) (1628—1719) Итальянский живописец болонской школы, был учеником Дж. Б. Капро и Фр. Альбани и кроме того изучал произведения Каррачи, Тициана и Корреджио. Важнейшие картины Ч.— „Иосиф и жена Пентефрия“ (в Дрезденск. галлер.). „Материнская любовь“. (в Госуд. Эрм.) и др.

Дама с букетом никоциан. Х. М. 55×42. (Из собр. Н. И. Васильева).

1542-609

АВТОРСКИЙ ЭКЗЕМПЛЯР
Сергея Васильевича
БЕЗСОНОВА.

10 =
278 441/480